# ربيع البنفسج

## قراءة في روايات عربية

تأليف

أحمد رجب شلتوت

الكتاب:ربيع البنفسج..قراءة في روايات عربية

الكاتب:أحمد رجب شلتوت

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

**E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com**



دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

شلتوت،رجب ، أحمد

ربيع البنفسج..قراءة في روايات عربية / أحمد رجب شلتوت

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٥٨ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٤٤ – ٦٧٧٤- ٩٧٧- ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع ٢٦٦٥١ / ٢٠١٩

# ربيع البنفسج

## قراءة في روايات عربية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

أيضا...

**إلى مُحَمَّد وشذى وأمهما**

## مدخل للقراءة

# ربيع البنفسج

منذ عقود والرواية العربية تشهد ازدهارا كبيرا، فقيل إنها أصبحت ديوان العرب، وكثرت الجوائز المرصودة لها فكثر كتابها وناشروها، كثيرون تعاملوا مع هذا الرواج باعتباره حقيقة مؤكدة، بينما البعض تشكك ورأي في ذلك الرواج ظاهرة وقتية، ستنتهي وسوف تعاني الرواية وتقترب من الموت عندما تخاف التجديد وتخشى المغامرة وتركن إلى الجاهز من التقنيات والثيمات.

لكن هل تخشى الرواية العربية التجديد فعلا؟وهل تركن إلى الجاهز من التقنيات والثيمات كما قيل؟

أعتقد أنها لم تفعل ذلك، بل فعلت العكس تماما، فشهدت ربيعا غير مسبوق، تمثل فيما شهدته الكتابة العربية من تحولات في اللغة والخيال والموضوعات والأشكال والرؤى والمواقف، فأصبحت أكثر أشكال التعبير قدرة على تصوير تشظي الذات والمجتمع العربيين، وقد تأثرت الرواية العربية كثيرا بما مر به المجتمع العربي من منعطفات في العقود الثلاثة الكبيرة، بحيث يمكن أن نضع نماذجها المميزة بين قوسي حرب الخليج الثانية وفشل ثورات الربيع العربي.

ومن حسن حظ القارىء العربي أن ربيع الرواية لم يكن كربيعه هو

كاذبا، فأينع وأزهر، وجاءت زهوره بنفسجات بلون الأسى الذي يلون المجتمع كله، فشكلت الروايات بتنوع اتجاهاتها ورؤاها باقة من البنفسج بديع لكن أسيان، فقد انعكس فيه كل ما في واقعنا من قهر وأسى.

***

يزخر المشهد الروائي العربي من المحيط إلى الخليج بنماذج لأعمال روائية جديدة وجيدة، ينفتح في كل الأقطار وفي المنافي على كافة التيارات والأجيال، ويتسع لكل الرؤى والتوجهات، بحيث يمكن للمتابع أن يذكر عشرات الأعمال الروائية الجيدة المكتوبة باللغة العربية، ولا يكاد يستثني المتابع بلدا عربيا، فالقائمة تطول مؤكدة أن الرواية العربية تشهد ربيعها، وهي لا تكرر ثيماتها، لكنها تعبر عن أزمات إنسان عربي متكرر الهزائم والخيبات، لذا يغلب على شخصياتها التيه والانكسار، هي بذلك لا تكرر نفسها، فلكل حالة ولكل رواية خصوصيتها، والرواية بمرونتها الفائقة كجنس أدبي وبقدرتها على استيعاب الذاتي والموضوعي، وبانفتاحها على الفنون الأدبية الأخرى، أصبحت أكثر قربا من الحياة وأكثر قدرة على التعبير عنها، لذا سيطول ربيعها، لكن على النقد أن يقوم بدوره، وأن يواكبها مفرزا غثها من ثمينها، ومسايرا لمغامراتها الجمالية والموضوعاتية، وكاشفا عن تحولاتها الفنية الراصدة للتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدها الوطن العربي خصوصا فيما انقضى من سنوات القرن الحادي والعشرين، فالرواية كنص أدبي له خصوصيته الثقافية والفنية، لا تنفض عرى علاقتها بالواقع الذي تصدر عنه، بمتغيراته

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وبعد، فهذا الكتاب يدور حول محورين، أولهما دراسة عن "رواية المكان" وقد أعددتها قبل نحو عشرين عاما، وهي دراستي الوحيدة وكان دافعها، إدراكي لأهمية المكان الروائي، وبأن المدينة الروائية مدينة خيالية حتى وإنْ استطاع القارئ أن يتحقق من وجودها الجغرافي، كما أن لها وظيفة خاصة في بناء عالم الرواية إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناصر الأخرى المكونة للرواية، وتسقط عليها وتكتسب منها عمقها، وهذا شيء بديهي وهو أنّ القاهرة في روايات نجيب محفوظ ليست هي القاهرة الحقيقية، ونفس الشيء بالنسبة للندن عند «جون جولزوروذي» أو باريس عند «بلزاك» و«زولا»، وكان السرد العربي القديم أسبق من الرواية في الاحتفاء بالمكان، والمدهش أنّ السرد العربي القديم احتفى كثيرًا بالمكان، ولعل كتاب ألف ليلة وليلة خير دليل على ذلك، لكن الرواية العربية لم تولِ المكان الأهمية التي تليق به (خاصة في مرحلة ما قبل نجيب محفوظ) لكن مع جيل الستينات (والأجيال التي تلت) أدرك الروائيون قيمة المكان، وهنا نشير على سبيل المثال إلى علاقة حنا مينا باللاذقية، وإبراهيم الكوني بصحراء الحمادة بليبيا، وعبد الرحمن منيف بـ «حران» و»مدن الملح»، ومُحَمَّد جبريل ومدينة الاسكندرية، وغيرهم. فالمكان الروائي لم يعد مجرد وعاء حاو للأحداث والشخصيات بل هو شخصية موضوعية، كما أنه بُعد اجتماعي إذ يتأثر بحياة من حوله كما يؤثر في حياتهم. وبحسب تعبير جون برين «الناس هم الأماكن، والأماكن هي الناس».

وكانت هذه القناعة من ناحية، وتقديري لفن المبدع الكبير مُحَّد جبريل ولإخلاصه لمنطقة بحري بالأسكندرية، وهي مجرد كيلو متر مربع واحد، من اليمين المينا الشرقية، ومن اليسار المينا الغربية، وفى المواجهة خليج الأنفوشى، لسان أرضى، شبه جزيرة فى شبه جزيرة الإسكندرية.

هذا الكيلومتر كتب عنه مُحَّد جبريل عشرات الأعمال، وكان آخرها منذ عشرين عاما رباعية بحري، فقررت العكوف عليها دارسا للمكان الروائي فيها، وقد شاركت بهذه الدراسة في مسابقة الشارقة في مطلع هذا القرن، ولم تكن واحدة من الدراسات الثلاثة الفائزة، وإن أشارت لها لجنة التحكيم وأشادت بها، وظلت إلى اليوم الدراسة الوحيدة لي في هذا المجال.

***

أما المحور الثاني فيضم قراءات متفرقة لعدد من الأعمال الروائية العربية، ويبدأ بتحية الروائي فتحي إمبابي، الذي تنبش رواياته في لحظات غائمة في تاريخ الوطن، فقد دفعته الهزيمة العسكرية في ٦٧ إلى التاريخ ليس بحثا عن إجابات جاهزة لاسئلة محيرة، بل بحثا عن هوية اهتز اليقين بها كرد فعل طبيعي للهزيمة، هكذا تشكلت روايته الأولى الفاتنة "نهر السماء" التي استلهمت العقود الأخيرة من عمر دولة المماليك، ويرصد تغريبة المصري في بلاد النفط في روايتيه "العرس" و"مراعي القتل"، وفي "عتبات الجنة" تطرح الرواية بفترتها التاريخية، وبشخصياتها، سؤالا عن هزيمة الثورة العرابية.

أما عمار على حسن ففي روايته" السلفي" يرسم لوحة كبيرة للوطن مختصرا في تلك القرية التي يطوف الأب بعتباتها مستحضرا لتاريخها ومنقبا خلف حكايات العتبات عن أصل الداء الذي حول الشاب الطيب إلى إرهابي.

وفي "حفر دافئة في متاهة الرمل" أتلمس صورة باريس الرمادية كما رسمها التونسي الحبيب السالمي في رواياته، أما الروائي السوري فواز حداد، فهو ومنذ عمله الأول " موزاييك: دمشق٣٩" يحفر في التاريخ السياسي والاجتماعي لسوريا، ويزيح التاريخ ببراعة إلى خلفية المشهد الإجتماعي، مقدما شخصياته كشهود على الواقع وضحايا له في آن، وفي روايتيه جنود الله ثم السوريون الأعداء، يطرح أسئلة عن الدين والثورة، يتوقف الكتاب عند روايته الأخيرة "الشاعر وكاتب الهوامش"، التي ترسم صورة لهيمنة النظام على مقدرات الشعب السوري، من خلال تزييف الوعي وتدجين المثقفين واستخدام الشبيحة لترويع المواطنين.

أما الروائي اليمني مُحَمَّد الغربي عمران ففي روايته حصن الزيدي، وفيها يشكل الحصن فضاء يحتوي أغلب أحداثها، فهو بؤرة الأحداث باعتباره رمزا للسلطة، وتوضح الرواية تماثل السلطات، فلا تختلف سلطة عن أخرى، سواء انتمت إلى قبيلة تقسم الناس إلى سادة وعبيد، أو أئمة يطوعون الدين لمصلحتهم الشخصية أو ثوار لا يملكون سوى الشعارات وإطلاق الوعود التي لا يستطيعون الوفاء بها، فلم يتغير في الحقيقة إلا اسم الحصن في تبعيته للسلطات المتعاقبة على حكمه، بينما أحوال الناس ظلت

مقيمة على بؤسها.

وفي روايته كيميا يعمل وليد علاء الدين على تذويب الحدود بين الواقعي والتاريخي من جهة، و بين التخييلي والتسجيلي من جهة أخرى، ولم يقم وليد علاء الدين بإهالة التراب على وجه جلال الدين الرومي ولم يقم بتكسير صنمه، بل قام بتفكيك الصورة النمطية لمولانا، فالصورة هي صورته النمطية في أذهان مريديه، حولوه إلى صنم لم يعبده الروائي بل بحث خلف تفاصيل الصورة المرسومة عن ملامح الإنسان الحقيقي. صورة يقبلها عقل الكاتب المنحاز للإنسان.

***

وقد بدت التحولات التي شهدتها الرواية العربية أكثر من أن تكون مجرد صدى لجملة التحولات الاجتماعية المربكة التي شهدها الوطن العربي في العقد الأخير من القرن العشرين وفيما انقضى من القرن الذي تلاه، فتوقف الروائي العراقي وارد بدر السالم عند الراهن العراقي في رواية "شظية في مكان حساس" التي تسرد رحلة أسرة عراقية مع الألم الذي صهرها، وأعاد تشكيلها وصياغة حياتها عقب تعرضها لمحنة استثنائية في زمن الحرب.

أما الراهن المصري فقد حظي بروايات كثيرة توقف الكتاب عند سبع منها فقط، ففي وطن الجيب الخلفي تعالج منى الشيمي فكرة الاغتراب وتشظي الهوية وتأثيرها على تعريف الوطن عند المواطن

المستلب، وفي "١٠٤ القاهرة" رواية للكاتبة ضحى عاصي ترصد تفتت عوالم المدينة التي تشهد أفولها، وتستشرف تحول العلاقات بين الفضاءات المتجاورة بما ينذر بنشوب صراع قد يزيد من اتساع الشروخ التي تنسرب منها أرواح اولئك المتمتعين بقوة الرأفة.

وفي واقع مثل هذا يصبح طبيعيا ألاتكتمل قصص الحب خصوصا إذا اختلفت ديانة الحبيبين، فمساراتها تكون محددة سلفا بحيث يفترقان كل في اتجاه. وهذا ما أوضحه مصطفى البلكي في روايته "سيدة الوشم ".

وإذا كانت "نوفيلا" ممدوح عبدالستار المعنونة بـ "جواز سفر" ترصد ارتحال البطل بين هاويتين، الأولى يمثلها الاغتراب الداخلي في الوطن والثانية يشير لها قراره بامتلاك جواز سفر تمهيدا للرحيل، فإن رواية "أشباح بروكسل" لمحمد بركة تصور غربة البطل الذي يعاني استلاب الذات فيرى التيه رائعا، وفي ذلك تأكيد لعمق أزمة ذاته التي تعاني استلابا حضاريا أفقدها هويتها.

وإذا كان وائل وجدي في روايته القصيرة "ورقة أخيرة" يرصد عبر تفاصيل صغيرة تراكم الغضب الذي انفجر في ٢٥ يناير، فإن أحمد مُحَمَّد عبده في روايته " بنات ٦ إبريل" يشير إلى الاحباطات والخيبات المتلاحقة التي تلتها.

المؤلف

## القسم الأول

# رواية المكان.. رباعية بحري نموذجًا

يمكن التأريخ للظهور الحقيقي للرواية وفقًا للمفهوم الفني المكتمل بظهور رواية "دون كيخوتا" أو دون كيشوت كما اعتدنا نطقها. وبالطبع يرجع وجود المكان الروائي لنفس التاريخ فلا رواية بلا مكان.. فإذا كان المكان يمثل الموضع الذي تجري فيه أحداث الرواية فلابد إذن من وجوده ولكن عنصر المكان لم يكن فعالًا أو حاسمًا في التخييل الروائي خلال أول قرنين –تقريبًا– من عمر الرواية ، وهى الفترة الفارقة بين صدور روايتي "دون كيخوتا" و "روبنسون كروزو" للروائي "دانييل دي فو" الذي يعتبره الناقد "إيان وات" أول من ربط بين شخصيات روايته والمكان.

بعده درج روائيو القرن التاسع عشر على الاهتمام بالمكان بمعنى أنهم حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم.. وزاد الاهتمام بالمكان مع موجة الرواية الجديدة خصوصًا في فرنسا، فأتباع هذه الموجة عمدوا إلى تحطيم الزمان كمقياس لمغزى الحياة، وأحلوا محله المكان. ذلك كله كانت له انعكاساته المباشرة وغير المباشرة على الرواية العربية الآخدة في الاحتفاء بالمكان.

والمدهش أنّ السرد العربي القديم احتفى كثيرًا بالمكان، ولعل كتاب ألف ليلة وليلة خير دليل على ذلك لكن الرواية العربية لم تولِ المكان الأهمية التي تليق به (ربما كان نجيب محفوظ الاستثناء الوحيد ) إلا مع جيل الستينات، وهنا نشير على سبيل المثال إلى علاقة حنا مينا باللاذقية، وإبراهيم الكوني بصحراء الحمادة بليبيا، وعبد الرحمن منيف بـ "حران" ومدن الملح، ومحمد جبريل ومدينة الاسكندرية وغيرهم..

على أنّ دراسة المكان الروائي لم تكن على مستوى اهتمام الرواية العربية الجديدة بالمكان، إذ تعاني المكتبة العربية من ندرة الدراسات المتعلقة بالمكان الروائي، ففي حدود علمي لم يخصص دراسات عربية –غير مترجمة– للمكان الروائي إلا عدد نادر كما قلنا مثل "الرواية والمكان لياسين النصير، قضايا المكان الروائي لصلاح صالح ، مصر المكان لمحمد جبريل، إستيراتيجية المكان لمصطفى الضبع، تأملات في بنيان مرمري لجبرا إبراهيم جبرا ".

ويتضح من هذه القائمة أنّ كتابين من بين خمسة كتب عربية عن المكان كتبها روائيان.. فلعل استشعار الروائيين العرب لغياب الدراسة في هذا المجال دفعهم لمحاولة سد النقص.

من أجل هذا آثرت أنْ تكون دراستي عن "رواية المكان" أما عن سبب اختيار رباعية بحري كنموذج لهذه الرواية فيرجع لسببين:أولهما : وعي مؤلفها – مُحَمَّدجبريل – بالمكان وأهميته، وقد أشرنا إلى كتابه "مصر المكان"، كما أنه اصدر في عام ١٩٧٢ كتابه النقدي الأول " مصر في قصص كتّابها المعاصرين" الذي يعتبره البعض أول محاولة عربية لتناول دور المكان في العمل الأدبي، كذلك لأن المكان في رباعية بحري ليس مجرد وعاء حاو للأحداث والشخصيات بل هو شخصية موضوعية (ذهب مهدي بندق في دراسته عن الرواية إلى أنّ المكان هو السارد الأصلي لها) كما أنه بُعد اجتماعي إذ يتأثر بحياة من حوله كما يؤثر في حياتهم وهو يقول في مقدمة كتابه "مصر المكان" "المكان عندي لا يوصف لذاته، لا يوصف

لمجرد تأكيد القدرة على ذلك المكان جزء عضوي في الرواية خيوط في نسيجها، يضيف إلى دلالاتها وإيحاءاتها وصورتها الكلية".

## (١) تأصيل نظري

الجذر اللغوي لكلمة مكان هو "ك و ن" فقد ورد في لسان العرب اشتقاقه من كان يكون، ولكن لما كثر في الكلام صارت الميم أصلية(١)، فالمكان إذًا اسم مكان من فعل كان والمكان يساوي الموضع لكينونة الشئ فيه. وبالنسبة للمكان الروائي فقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون باستخدام كلمة "فضاء" للدلالة على كل أنواع المكان، وفيما بعد عُنى نقاد الرواية الغربية المحدثون بالمكان الروائي واهتموا بالتفرقة بين مستوياته فاستخدموا في التعبير عنه بمصطلحات مثل المكان، الفراغ، الفضاء، الموقع، البقعة.

### ١- تباين مصطلح المكان

وترى الدكتورة سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية"[٢] أنّ النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة "الموقع"، و"المكان"، و"الفضاء" للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني، أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر شيوعًا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تكتشف فيه أحداث الرواية، أما نقاد الرواية العربية فاهتمامهم بهذه المسألة لم يبدأ إلا مؤخرًا، وقد اختلفوا فيما بينهم حول قضية المصطلح فمثلًا الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته في نظرية الرواية استخدم مصطلح "الحيز" وليس مصطلح "الفضاء" الشائع الاستخدام في النقد الروائي العربي

المعاصر فهو يرى أنْ مصطلح الفضاء قاصر على بالقياس إلى الحيز، حيث إنّ الفضاء من الضرورة أنْ يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، والثقل، والحجم، والشكل [٣] ويفرق الدكتور عبد الملك مرتاض بين الحيز والمكان بأنْ يعتبر المكان في العمل الروائي وفقًا على "مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[٤]. هذا وقد كان طبيعيًا أن تؤدي الدراسات المتفرقة عن المكان إلى ظهور مجموعة من المصطلحات المحددة للمكان الروائي في محاولة لبيان الفروق بين مصطلح وآخر. ويهمنا هنا الإشارة إلى خمسة مصطلحات [٥] نراها ضرورية في هذا المقام وهي:

**أ -الفضاء**

وهو مجموعة الأمكنة الروائية وإطارها المتحرك.

**ب -الفضاء الجغرافي**

وهو مكان حركة الأشخاص فهو مكان ناتج عن الحكي.

**جـ -الفضاء الدلالي**

وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من أبعاد ترتبط بشكل عام بالدلالة المجازية .

**د- الفضاء النصي**

وهو الفضاء المكاني الذي تشغله الكتابة على الورق (مثل طريقة تصميم الغلاف وتشكيل العناوين) وهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارئ.

### هـ- الفضاء بوصفه منظورًا روائيًا

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أنْ يهيمن على عالمه المكاني. أما المكان نفسه فهو الكيان الاجتماعي الذي يؤكد التفاعل بين الكاتب ومجتمعه، فهو ليس مجرد ظاهرة هندسية محددة ذات أبعاد ومواقع ثابتة، إنما يجاوز الطوبوغرافيا إلى آفاق أخرى(٦).

***

## ٢- المكان بين الواقع والفن

يرتبط الانسان في كل مراحله بالمكان، فهو فهو يتخلق في مكان (بطن الأم)، وما أنْ يكتمل خلقه حتى يغادره إلى مكان (العالم الفسيح)، هذا المكان يحتضنه طوال حياته، وحينما يموت يلج مكانًا ثالثًا (القبر) وبعد البعث يذهب إلى مكان رابع (الجنة أو الجحيم) فالمكان حاضر دائمًا منذ خلق الله الكون، ولكن ثمة فوارق بين المكان الواقعي والمكان الفني، إذ الأخير ليس هو فقط الأرض والمنزل والحجرة..إلخ، بل هو العالم أو القضية، أو حيث تقيم الجماعة ولعل سماته وناسه غير ما تدل عليه الصورة الظاهرة(٧).

وهنا نؤكد على شئ بديهي وهو أنّ القاهرة في روايات نجيب محفوظ ليست هى القاهرة الحقيقية، ونفس الشئ بالنسبة للندن عند "جون جولزوروذي" أو باريس عند "بلزاك" و"رولا"، فالمدينة الروائية مدينة خيالية حتى وإنْ استطاع القارئ أن يتحقق من وجودها الجغرافي كما أن لها وظيفة

خاصة في بناء عالم الرواية إذ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناصر الأخرى المكونة للرواية، وتسقط عليها وتكتسب منها عمقها[٨].

وأخيرًا فلعل ادراكنا لهذه الحقيقة يحمينا من تجرع خيبة الأمل التي أصيبت بها ناقدة حينما اكتشفت "أنّ عالم بلزاك كله يقوم على خدعة كبيرة وعدم اكتراث بالحقائق"[٩] ورغم كل الفروق بين المكانين الواقعي والفني إلا إنهما متصلان معًا ومنفصلان في ذات الوقت عن بعضها البعض "فإنّ مجرد إحالة أحدهما إلى الآخر يجعلهما يتقاطعان عبر آلية الاتصال والانفصال بين الواقعي والمتخيل"[١٠]

وغالبًا ما يكون استهلال الرواية مكانيًا فكأن المكان هو البوابة التي يفتحها الروائي للقارئ ليلج منها عوالم روايته.

وقد أكد د.صلاح صالح في دراسته عن قضايا المكان الروائي[١١]أنّ الافتتاحية المكانية للعمل الروائي تأتي عبر أحد شكلين هما:

**أ.الانطلاق من الكل إلى أجزائه :**

وفي الروايات التي تأتي افتتاحيتها المكانية عبر هذا الشكل يبدأ الروائي بتحديد المكان تحديدًا كليًا شاملًا، ثم ينطلق منه إلى متابعة التفاصيل والجزيئات. وقد يكون الانطلاق من العنوان المطابق لمكان الرواية مثلما تفعل رواية رباعية بحري لمحمد جبريل (قد تكون المطابقة حقيقية أو مجازية) أو يكون الانطلاق من الأسطر الأولى مثلما افتتح عبد

الرحمن منيف "مدن الملح" بجملة من ثلاث كلمات "إنه وادي العيون"[١٢].

**ب ـ الانطلاق من التفاصيل والجزيئات إلى الصياغة الكلية للمكان :**

فمثلا رواية "الأمير الثائر[١٣]" للدكتور سلطان بن مُحَمَّد القاسمي لا يشير عنوانها إلى المكان بينما افتتاحيتها تحاول رسم خريطة تبين موقع إمارة "بندر الرق". ورواية "أصوات الليل"[١٤] لمحمد البساطي والتي يشير عنوانها إلى الزمن (الليل) تبدأ بافتتاحية مكانية كالآتي:

"ترى العجائز على عتبات البيوت وبجوارهم عصى طويلة يغردون بها ما يقترب من القطط والكلاب"[١٥] فالافتتاحية هنا تنطلق من التفاصيل لتنتهي إلى صياغة كلية للمكان (القرية) المكان البؤري للرواية .

***

**٣ـ أبعاد المكان**

كما اختلف النقاد العرب في استخدام المصطلحات الدالة على المكان الروائي اختلفوا في تحديد مظاهره وأبعاده، فالدكتور عبد الملك مرتاض يحددها في اثنين [١٦] هما:

**١ـ المظهر الجغرافي :**

ويقصد به تمثل المكان أو الحيز بواسطة أدوات لغوية ذات دلالة مباشرة وتقليدية مثل البحر، النهر ، الجبل...إلخ

٢ـ المظهر الخلفي (أو غير المباشر)

ويقصد به تمثل الحيز بواسطة أدوات لغوية غير مباشرة ، وذلك بالتعبير عنها بشكل غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية سافر ، خرج ، ذهب ، جاء..إلخ.. بينما يحدد صلاح صالح للمكان ثمانية أبعاد هي[١٧]

١ـ البعد الفيزيائي :

فالمكان حين نصفه يصبح مفهومًا فيزيائيًا أكثر من أي أمر آخر، فالروائيون يستعيرون عناصر فيزيائية أثناء بناء الأمكنة الروائية، حيث تكثر في هذا الإطار قضايا الرؤية والإبصار وزواياه إشكالاته.

٢ـ البعد الرياضي/الهندسي :

فبالرغم من أنْ البناء الروائي يتشكل أساسًا من مادة لغوية لا تخضع للصرامة الرياضية والهندسية إلا أن هذا البعدنشأفيعدة أمكنة روائية عبر أمرين هما :

أ ـ لجوء الروائي لإحضار صفات مكانية على الأفكار المجردة ليساعد على تجسيدها.

ب ـ خضوع الروائي في أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات، وتجريد المساحات التي يتعامل معها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي مثل المربع والدائرة.

**٣ـ البعد الجغرافي : ويتضح أيضًا عبر أمرين :**

أ. لجوء الروائيون لوصف تضاريس الأمكنة وفق تسميتها الجغرافية مثل "بحر، نهر ، جبل"

ب ـ لجوء الروائيون لذكر الأماكن بأسمائها الحقيقية .

**٤ـ البعد الزمني/ التاريخي :**

يقول ميشيل بوتور في كتابه "بحوث الرواية الحديثة" الأماكن لها دائمًا تاريخها سواء كان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أو بالنسبة لسيرة الشخص(١٨)، لذلك لا يكاد يغفل ناقد أو باحث روائي الإشارة إلى هذا البعد أثناء تعرضه للمكان الروائي.

**٥ـ البعد الذاتي/ النفسي :**

وهو أكثر أبعاد المكان وضوحًا وانتشارًا في الفنون، فالمكان الذي لا يثير المشاعر سواء بالتعاطف أوالتنافر لا يمكن له أن يثير اهتمام الفنان. والمكان مهما بدا محايدًا لابد له أنْ يثير قدرًا من المشاعر في نفس المتعامل معه فيكتسب منه رؤيته بعدًا نفسيًا يختلف من مكان لآخر، كما يختلف انعكاس نفس المكان من شخص لآخر.

**٦ـ البعد الواقعي الموضوعي :**

يهتم الروائي بالكينونة الفنية للمكان وليس كينونته الواقعية، ولا

يعني ذلك أنّ القطيعة بين الكينونتين تامة، كما أنّ بعض الروايات لا تبتعد تمامًا عن المكان الواقعي كرواية "مالك الحزين" لابراهيم أصلان حيث تدور أحداثها في منطقة امبابة لكن بالطبع اختلف المكان الفني عن الواقعي، وقد أشار إلى ذلك مُحَمَّد بدوي بقوله "ليست امبابة أو المكان تجريدًا، إنه موقع أو بقعة من الأرض كونها التاريخ وحركة الناس وكل المقيمين بها[١٩]، كما يكتسب المكان هنا بعدًا أسطوريًا حينما تقرن الرواية بين المكان وبعض الأحداث والمعلومات التي تتخذ طابعًا غرائبيًا وتاريخيًا. تتحقق أسطرة المكان بما يلجأ إليه النص من معلومات تنتشر في أنحائه، فشمام امبابة يسبب الإسهال للغزاة، ولذلك نصح بونابرت جنوده بقليه قبل أكله [٢٠]، فالبعد الموضوعي للمكان يتجلى فقط في العملية الذهنية التي ترمز دائمًا إلى إخراج اللغة من تجريدها وإلصاقها بعناصر مادية وموجودات محسوسة.

**٧ـ البعد الذهني/ الفلسفي :**

وينشأ من خلال إمعان الفنان في نزع الألفة عن المكان الفني مما يكسب المكان عناصر ذهنية وفلسفية تكسب عمله قيمًا جمالية وفكرية. وهنا نذكر بأنّ طه حسين مثلًا وقد كان فاقدًا للبصركان يرسم أمكنته الروائية من تصورات ذهنية بحتة. كما أنّ الروائيين يميلون إلى فلسفة أمكنتهم وإعطائها أبعادًا تتجاوز حدودها المدركة بالحواس، ومن الأمثلة الدالة ما نقرأه في رواية "قدر الغرف المقبضة"للروائي الراحل عبدالحكيم قاسم: "إنّ جبروت الصحراء خارق، وهى تملأ قلب الواحد بالخوف حتى

وهو يمشي في وضوح النهار". وقد اكتشف عبد العزيز انه يتجنب التطلع إلى المرتفعات الصخرية المحدقة وهى حاضرة متجسدة في وعيه[٢١]

**٨ـ البعد التقني/ الجمالي :**

يقتصر على الأمكنة الفنية، ويتمتع بقدر كبير من الاستقلالية عن الأبعاد الأخرى في الأمكنة الواقعية.

أمامصطفى الضبعفي دراسته استراتيجية المكان[٢٢] فقد حدد سبعة أبعاد للمكان وقد اتفق مع د.صلاح صالح في الأبعاد الخمسة الأولى السابق ذكرها واستبعد الأبعاد الثلاثة الأخرى ليضيف بدلًا منها بعدين هما العجائبي والاجتماعي:

**أـ البعد العجائبي :**

ويتضح في تشكيلات المكان غير المألوفة فتصنع عجائبية المكان الذي يبدو طبيعيًا أو قريبًا من ذلك في سياق تخييلي فقط. ففي رواية مجيد طوبيا "دوائر عدم الإمكان" يقول عواد عن قرص القمر "نظرت إلى السماء فباغتني القرص، يبتسم شامتًا، عدوى البشع المستدير الوجه يكيدني ، دائمًا يضحك ويقهقه ويغيظني" [٢٣].

**ب ـ البعد الاجتماعي :**

فملامح المجتمع تتجلى من خلال علاقته كمكان بالانسان حيث يصبح الانسان عاكسًا لطبيعة المجتمع بوصفه صانعًا لأفراده..فمثلًا أبناء القرية يختلفون عن أبناء المدينة والاثنين يختلفون عن أبناء الصحراء، ويتجلى هذا البعد في جانبين هما اللغة والعادات والتقاليد.

***

### ٤-تقنيات بناء المكان الروائي

تتعدد التقنيات التي يتبعها الروائيون في بناء أمكنتهم الروائية وربما لا أكون مبالغًا إذا قلت إنها تتعدد بتعدد الروائيين، فلكل روائي تقنياته الخاصة في بناء روايته بشكل عام وفي بناء فضاءاتها بشكل خاص.

و يمكن رصد أبرز هذه التقنيات فيما يلي :

**١ـ الوصف**

هو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين [٢٤]، وهو التقنية الأكثر انتشارًا عند الروائيين، واللغة هي وسيلتهم في الوصف بما لها من قدرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية أيضًا مثل الصوت والرائحة. وللوصف ثلاث وظائف هي :

**أـ وظيفة رمزية**

فالوصف قد يحمل معان ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء

**ب ـ وظيفة تفسيرية**

فمظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأدوات وملابس..إلخ، تذكر لانها "تكشف عن الحياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاحها وجشعها[٢٥].

**جـ ـ وظيفة إيهامية**

يؤديها الوصف بوقوفه عند التفاصيل الصغيرة، مما يخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع[٢٦].

### ٢ـ القص

حيث يكتسب المكان ملامحه بشكل غير مباشر، من خلال سرد أحداث قصة ما تجري في أرجائه، أو من خلال عرض تفاصيل موجوداته وإطاره العام بشكل قصصي [٢٧].

### ٣ـ ملامح الشخصيات

فقد يصور المكان من خلال تصويره لحركة الأشخاص في المكان على طريقة تجريد الصفة من عناصر الموصوف ، فالبدوي مثلًا يدل على البادية ، والقاهري يدل على القاهرة كما أنّ الحوار وأفعال الشخصيات يسهمان في رسم ملامح المكان الروائي.

### ٤ـ نزع الألفة

حيث يحاول الكاتب أنْ يقدم مكانه "مجازيًا وواقعيًا" من خلال عناصره الخاصة التي لا يشاركه فيها سواه ، وقد أشرنا إلى ذلك من خلال الحديث عن البعد النفسي/ الذهني للمكان.

بالطبع ليست هذه التقنيات هى كل الطرائق المستخدمة في بناء الأمكنة الفنية، فالكُتاب يستخدمون تقنيات أخرى عديدة كما يلجأون إلى دمج أكثر من تقنية مثل دمجهم للوصف والحوار ، أو الوصف مع حركة الشخصيات فوق المكان.

## ثانيا : المكان الروائي في رباعية بحري

### ١ـ الاستهلال المكاني

حرص مُحَّد جبريل على أنْ يفتتح رباعيته افتتاحًا مكانيًا انطلاقًا من العنوان "رباعية بحري"، فهنا حدد العنوان المكاني الروائي تحديدًا كليًا شاملًا ، ثم انطلق منه الروائي إلى متابعة التفاصيل والجزئيات. كما حرص كذلك على تحديد المظهر الجغرافي للمكان منذ الفقرة الأولى من الجزء الأول " أبو العباس ":

" في اللحظات التالية لآذان الفجر من زاوية الزواوي ، الضوء الذي يصدر عبر نافذة الجد سخاوي المقابلة يتكسر عبر شيش نافذته على جدران الغرفة الواسعة لدقائق ثم تسود الظلمة السعي إلى إلى الزاوية من صفر باشا وشارع جوده والمسافر خانه وفرن حبيب والأزقة المتفرعة ربما حتى رأس التين" (٢٨)

ويبين منها أن الروائي تمثل المكان بواسطة أدوات لغوية ذات دلالة مباشرة مثل:

١. كلمات دالة على أماكن حقيقية مثل المسافر خانة ، رأس التين

٢. كلمات دالة على أماكن ثابتة مثل الزاوية ـ الشارع ـ الفرن ـ الغرفة ـ

ونفس الشئ فعله في الأجزاء الثلاثة الأخرى، ففي الفقرة الأولى من ياقوت العرش:

"رأت أنسية ـ فيما يشبه الحلم ـ سيدي ياقوت العرش . لم تفاجئها رؤيته..استقر القلب في موضعه منذ التقى بها سيدي المرسي فاجأها المكان

مسحت بعينها تأكدت انه هو البيت المهجور الظلمة الشفيفة ، والصالة الواسعة ، والكنبة الوحيدة الملتصقة بالجدار ، والكراسي القديمة، الاطارات المستعملة ، وعرق الخشب الضخم الذي يصل ما بين المنتصف وأعلى النافذة المطلة على الشارع الخلفي (٢٩).

وهنا نلحظ اختلاف في الأدوات اللغوية التي يتلمس الكاتب بواسطتها المكان، ففي هذه الفقرة لم ترد كلمات دالة على أماكن حقيقية بينما وردت كلمات دالة على أماكن ثابتة البيت . الصالة . وزادت هنا الكلمات الدالة على المكان المتحرك مثل الكراسي . الكنبة. وزاد الكاتب في هذه الفترة في تمثله للمكان بواسطة أدوات لغوية غير مباشرة مثل "استقر . التقي . مسحته . الملتصقة . المنتصف . أعلى"، فكان لابد للمؤلف أنْ يقوم بتحديد أبعاد المكان فحددها بذكر أسماء أماكن حقيقية في افتتاحية الجزء الأول ، بينما في افتتاحية الجزء الثاني وقد تعرف القارئ على المكان بأبعاده الخارجية كان لابد أنْ يلج به الروائي إلى داخل المكان، فأضاف الكاتب إلى أدواته أدوات أخرى دالة على المكان المتحرك أو دالة بشكل غير مباشر على المكان.

أما الفقرة الافتتاحية في "البوصيري" فقد كانت أقصر من سابقتيها، وإنْ كانت أيضًا افتتاحية مكانية، نقرأ :

"اختار كرسيًا في زاوية الرصيف وجلس، كانت هذه هى المرة الأولى التي يجلس فيها على قهوة، انتظر في قهاوي من قبل وجالس أناسًا، وأنهى أعمالًا تتصل بالعمل أو البيت، لكنه لم يجلس إلى أصدقاء أو لإزجاء

الوقت [٣٠].

هنا استخدم الكاتب أدوات لغوية دالة على المكان (ثابت ومتحرك) بشكل مباشر مثل "كرسي . الرصيف . قهوة . قهاوي " وأخرى تدل عليه بشكل غير مباشر مثل " جلس . يجلس . انتظر . جالس"، لكنه لم يلجأ إلى أماكن حقيقية مكتفيًا بما قامت به افتتاحية الجزء الأول في هذا الخصوص. أما افتتاحية "على تمراز" فلم تزد على سطرين:

"صعدت إلى سطح البيت مسحت النجوم المثبوتة في السماء السوداء، تختفي لمرور سحب صغيرة متناثرة ثم تعاود الظهور "[٣١]ويلحظ القارىء أنّ هذه الافتتاحية لم تزد كلماتها على ١٨ كلمة إلا أنّ عشرة منها كانت دالة على مكان سواء بشكل مباشر (سطح –النجوم . السماء) أو غير مباشر (صعدت . مسحت . . تختفي . مرور . تعاون). وهو ما يؤكد حرص الكاتب على أنْ تكون كل الافتتاحية مكانية.

فالعنوان العام للرواية " رباعية بحري " أشار لفضاء الرواية كله، وكأنه لقطة بانورامية، بعد ذلك اقتربت الكاميرا بعض الشئ لتجلو تضاريس المكان قبل أنْ تدخل البيت لتكشف عن محتوياته الداخلية ، وعن ذلك يقول مُحَّد جبريل في كتابه "مصر المكان" " قيمة المكان كذلك إنه يهبنا الإلهام بالواقع فلا يصبح العمل الفني المجرد خيال فنان ، عندما أحدثك عن شارع حقيقي ، عن ميدان حقيقي عن مسجد حقيقي ، فمعنى ذلك أني أتحدث عن حدث حقيقي فمعنى ذلك أني أتحدث عن حدث حقيقي ، وشخصيات حقيقية [٣٢].

## ٢. تقنيات بناء المكان

في مقدمة كتابه "مصر المكان" حدد مُحَمَّد جبريل هدفه من كتابه "رباعية بحري" بقوله : أنفقت جهدًا في استعادة الذكريات، والمشاهدة، والمتابعة، والتعرف إلى خبرات الآخرين، كان هدفي أنْ أقدم لوحة بانورامية لحي بحري في عمل روائي[٣٣] وقد استعان الروائي في بناء هذه اللوحة البانورامية بتقنيات عدة من أهمها :

### أ- الوصف

يلجأ مُحَمَّد جبريل إلى الوصف كثيرًا كتقنية لبناء المكان، والوصف عنده ليس هدف في حد ذاته، نقرأ له: "المكان عندي لا يوصف لذاته، لا يوصف لمجرد تأكيد القدرة على ذلك المكان جزء عضوي في الرواية ، خيوط في نسيجها ، يضيف إلى دلالاتها وإيحاءاتها وصورتها الكلية "[٣٤]

وبذلك يؤكد مُحَمَّد جبريل على الوظيفة الرمزية للوصف إضافة لوظيفته التفسيرية والإيهامية. ويمكن أن ندلل على ذلك بعشرات الأمثلة من أجزاء رباعية بحري، منها مثلا في "أبو العباس" :

"دونا على الشاطئ كله، عن شواطئ كلها، اختار ذات صباح لا يذكر تفاصيله . هذا الشريط الساحلي الضيق الممتد إلى ما بعد قلعة قايتباي، تعزله عن الشوارع والمارة والأعين أسوار المساكن المياه التي تخنق لسان الميناء الشرقية بإرتفاع أمواجها، قبل أنْ تصل إلى الشاطئ الذي تقل فيه الرمال، وتزداد الحجارة والزلط والحصا والأوساخ التي يُقذف بها من

وراء أسوار المساكن، مع هذا اختار الطريق الحجري الممتد الضيث يتوازى في جانبه مع مع مياه البحر وجدران البيوت" (٣٥)

ففي هذه الفقرة يذكر الروائي الأشياء في مظهرها الحسي ليجسدها أمام عيني القارئ ، كما أنّ الوصف يقف في أحيان كثيرة عند التفاصيل الصغيرة ليشعر القارئ وكأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال.

**ب ـ القص أو السرد :**

وتأتي هذه التقنية من حيث شيوعها في المرتبة الثانية بعد الوصف وتسهم في الكشف عن ملامح المكان بشكل غير مباشر، على العكس من الوصف الذي يقدم المكان مباشرة وذلك من خلال سرد أحداث قصة تجري في إهابه أو من خلال عرض تفاصيله وموجوداته بشكل قصصي "(٣٦)

كما في "أبو العباس" حيث تجسد المكان من خلال الحديث :

" كان ينتظرها عقب انتهاء العمل أول دحديرة أبو العباس طريقها التي لا تغيره منذ أكلفها بالعمل في بيته المطل عبى سيدي البوصيري "(٣٧)

وفي " ياقوت العرش" : "مضت الزفة في شوارع الحي تتوقف أول كل شارع أو حارة تحصل على التحية من الواقفين على الأبواب وفي النوافذ وداخل المكان "(٣٨)

**ج - تتبع حركة الشخصيات في المكان :**

ووفقًا لهذه التقنية فإنّ القارئ يدرك ملامح المكان من خلال حركة الأشخاص فيه، ويمكن أنْ يتجسد المكان أيضًا من خلال الحوار بين الشخصيات، مثل:

"تعرج به السير في حواري وأزقة اقتحمت أنفه في اقترابه من الشاطئ ملوحة البحر، رائحة الطحالب والأعشاب والأسماك الميتة على الرمال"(٣٩)

فهنا نجد صور معبرة عن البيئة التي تصورها الرواية وتكرر في الرواية مثل هذه التعبيرات الدالة على البحر " المكان".

وأيضا مثل: " أئتنس بالظلال التي صنعها تعدد لمبات الشارع والأضواء المتسللة من النوافذ المغلقة ، تلازم الظلال خطواته تسبقه وتجاوزه وتتبعه ، يعتبر نفسه سائرًا في جماعة تؤنسه وتسليه "(٤٠).

فهنا نرى الشخصية في إحدى حالاتها دون أنْ يُعنى الروائي بأن تنعكس ملامح المكان في ملامح الشخصية .

**ج - تقنية نزع الألفة**

وفقا لهذه التقنية يحاول الكاتب أن يقدم مكانا مجازيا وواقعيا من خلال عناصره الفذة التي لا يشترك في الإستفادة منها سواه، ولم يلجأ جبريل كثيرا لتلك التقنية حيث أنه يعتمد بشكل كبير على تقنية مناقضة لها وهي تقنية المكان الأليف، ومن المرات القليلة التي استخدم الكاتب

فيها تقنية نزع الألفة في بناء أمكنة رباعية بحري، في " ياقوت العرش": "أسلم نفسه لظلام الحواري الضيقة، المتشابكة، المتداخلة" (٤١).

ونقرأ أيضا: "كانت الأقدام قد خفت من الميدان والشوارع المحيطة، وأغلقت الدكاكين، إنزاح الظلام، ما عدا ذبالات الفوانيس المرتعشة في الأركان" (٤٢).

* * *

### ٣ - التشكيل المكاني

المكان في رواية رباعية بحري شخصية موضوعية وليس فردا متعينا، هو كائن موضوعي استنطقه المؤلف فنطق وعبر عما رأى وسمع (٤٣).

والحقيقة أن بناء المكان يشكل بعدا جوريا في آليات السرد عند مُحَمَّد جبريل في مجمل أعماله، وليس فقط في رباعية بحري، ولعل أهم ما يميزه هو ارتكازه الكبير على تصوير المكان، وكأن الدافع الرئيس للسرد عنده هو تصوير المكان.

والمكان عند مُحَمَّد جبريل في أغلب رواياته هو منطقة بحري بالأسكندرية، وعن سبب انشغاله بهذه المنطقة يقول:

" بحري منطقة حياة متكاملة، لها خصائصها التي تختلف عن سواها من المناطق، داخل الأسكندرية أو خارجها، وإذا كان جو القاهرة المملوكية هو الذي دفع أستاذنا نجيب محفوظ لاختيار منطقة الجمالية نبضا للعديد

من أعماله، فإن الحياة المعاشة، الخصبة ، والثرية، هي الدافع – لاعتبار منطقة بحري موضعا لكتاباتي" (٤٤).

وإذا تتبعنا كل أعمال مُحَمَّد جبريل نجدها تحمل في حالات عدة أسماء أماكن وخاصة الأماكن السكندرية ، فهناك مثلا غير "بحري" بأجزائها الأربعة نجد "حكايات عن جزيرة فاروس" و "الميناء الشرقية" وهناك المجموعة القصصية "سوق العبيد" (العبيد اسم لأحد اسواق منطقة بحري) ولما كانت العملية السردية عند مُحَمَّد جبريل معنية بتجسيد المكانلذلك شكل السرد المكاني بنية جوهرية في نسيج "رباعية بحري"فلا نكاد نجد مشهدا أو حدثا روائيا يخلو من تصوير المكان حتي تقسيم الرواية حتي تقسيم الرواية الي أربعة أجزاء: "ابو العباس – ياقوت العرش – البوصيري – علي تماز " كان تقسيما مكانيا ، فرغم أن الأسماء الأربعة هي أسماء لأربعة من أولياء الله إلا أن أضرحتهم والمساجد الحاملة لأسمائهم هي التي تستدعي أسمائهم وشخصياتهم إلي الرواية، فيصبح هنا إسم الولي علما علي المكان وفي دراستنا للتشكيل المكاني (٤٥) وفي رباعية بحري نعني بمحورين هما :

**أولا : أنماط السرد المكاني** : وهي تنقسم في الرواية إلي قسمين:

**أ- سردية المكان الأليف :**

احتل هذا السرد مساحة كبيرة في العملية السردية نتيجة تلذذ الذات باستحضار المكان الأليف عند سردها. لذلك ليس غريبًا أن نجد كل الشخصيات عن الرواية تتوجه إلى المكان ، ويتمثل المكان الأليف في

كل منطقة بحري كما يتمثل في أماكن أخرى أصغر مثل المقاهي وبعض الشقق.

وقد تكررت في الرواية مشاهد الانتماء إلى المكان فها هى أنسية "تعتبر كل منطقة بحري " بيتها ، تمشي في شوارعه وحواريه وأزقته لا يشغلها حتى لنظرات المتابعة أو الملاحظات المستفزة "[٤٦]، كما أن السارد يجد متعة كبيرة بذكر كل المفردات المكانية المتعلقة بمنطقة بحري وحياة الصيادين وشرب دم الترسة .

ولعل في ذلك ذكره بما قاله جاستونباشلار "في اللحظة التي نضيف فيها لمحة من الوعي إلى عمل رتيب أو نمارس ظاهراتيه حين نلمع قطعة من الأثاث القديم ، فإننا نشعر انطباعات جديدة تتولد تحت سطح هذا العمل المنزلي المألوف ، وذلك لأن الوعي يحدد كل شئ مانحًا صفة البدء لمعظم ممارساتنا اليومية بل هو يسيطر على الذاكرة.[٤٧] ولعل هذه السيطرة على الذاكرة التي تدفع الراوي لوصف نفس الشقة أكثر من مرة في أكثر من موضع .

ففي أبو العباس نقرأ: "البيت يطل على ثلاث جهات من ناصية شارع رأس التين وامتداده إلى الموازينيوالحجاري وعلى شارع فرنسا إلى المنشية . أما الواجهة فتطل على شارع اسماعيل صبري ، يتجه ـ من ناصية ـ إلى الميناء الشرقية أما النوافذ والرفات الخلفية فتطل على الشارع الخلفي فيشغل جانبه في الناصية جامع على تمراز[٤٨]، ولابد أن يفطن قارئ روايات مُحَّد جبريل أنّ شققًا أخرى بنفس الوصف أو قريبًا منه سبق له أن

صادفها في الشاطئ الآخر والميناء الشرقية وغيرها.

وإذا عاد القارئ لكتاب "مصر المكان" يجد أن المؤلف يذكر في المقدمة:

"البيت رقم ٥٤ شارع اسماعيل صبري البيت الذي نشأت فيه شقة الدور الثالث على وجه التحديد فوجئت بأنها المكان في أكثر من عمل لي[٤٩]

بعد ذلك يستطرد المؤلف ويحدد حدود البيت فتكتشف أنها هى نفسها الحدود الخارجية لنفس الشقة المتكررة فهم إذًا مكان أليف للسارد نفسه وليس فقط للشخصيات. أما عن وصف الشقة من الداخل ــباعتبارها مكانًا أليفًاــ فقد تكرر أيضًا وفيما يلي مثالًا على ذلك: **نقرأ في أبو العباس**: "كانت خطواتها الهائدة قد انتهت إلى الصالة الواسعة خلت من الأثاث فيما عدا كنبة وحيدة إلتصقت بالجدار وكراسي وطاولات قديمة تكومت فيجانب منها، وثلاث إطارات مستعملة، وعرق ضخم من الخشب، وصلى ما بين المنتصف وأعلى النافذة المطلة على منور خلفي"[٥٠]

**وفي "ياقوت العرش":**

"الظلمة الشفيفة، والصالة الواسعة، والكنبة الوحيدة الملتصقة بالجدار، والكراسي القديمة، والإطارات المستعملة، وعرق الخشب الضخم يصل ما بين المنتصف وأعلى النافذة المطلة على الشارع الخلفي" [٥١]

هكذا لا نجد فارقا بين التفاصيل الواردة بالمقتبسين، ففي"أبوالعباس" الصالة الواسعة تخلو من الأثاث إلا كنبة ملتصقة بالجدار وكراسي، وطاولات قديمة متكومة في جانب منها، وثلاثة إطارات مستعملة وعرق خشب، ونافذة تطل على منور خلفي.

وفي "ياقوت العرش" نفس الصالة الواسعة والكنبة الملتصقة بالجدار، فقط وصف الكراسي بالقديمة، وأهمل عدد الإطارات، بينما لم تمكنه الظلمة الشفيفة من رؤية الطاولات القديمة المتكومة إلى جانب الصالة بينما الصالة تطل على شارع خلفي وليس المنور. فلعل سطوة الذاكرة وتداعياتها هي ما دفع السارد لتكرار المشهد.

***

### ٧-سردية المكان المضاد

المكان المضاد هو نمط مضاد للمكان الأليف، " ولعل توق الذات إلى المكان الأليف كان نتيجة لوجود المكان المضاد الذي يهدد بزوال المكان الأليف"[٥٢]، ولم يظهر هذا المكان كثيرا في الرواية التي أخلصت للمكان الأليف فالنسبة للعاهرة "أنسية" يصبح" كوم بكير" المكان المرخص بممارسة الدعارة فيه في الاسكندرية قبل ثورة **١٩٥٢** مكانًا مضادًا..وبالنسبة لمختار زعبلة الذي يعشق البحر تصبح اليابسة كلها مكانًا مضادًا ، ويقول القاسم الغرياني :

أنت في البحر نفسك – حر نفسك لا تنعي هم الحاج قنديل ولا مشايخ الصيادين ولا الحكومة نفسها[٥٣]

فالامان المفتقد على البر حول الأرض إلى مكان مضاد ليصبح البحر الملاذ مكانًا أليفًا والبحر هو أحد الأمكنة الجوهرية في الرواية حمل الدلالتين معًا: الألفة والتضاد، فكثير من شخصيات الرواية تتعرب وتتوحد معه فهو مصدر الرزق والراحة وهو الملاذ وقد ذكرنا "مختار زعبلة" وهناك أيضًا جمعه العدوي الذي يعتبر البحر "صديق قديم يطمئن إليه" (٥٤)، والمليجي عطيه الذي يعشق عروس البحر وغيرهم كثير ، لكن البحر في الوقت نفسه يصبح مكانًا مضادًا ( وبالنسبة لنفس الشخصيات) فحماده بك كاد يغرق فيه، وغرق فعلًا جمعه العدوي واختفى المليجي عطيه. وحينما يكون البحر مكانًا مضادًا لا يعود صديقًا " تكاثفت الظلمة" وهاجت الرياح وتدافعت الأمواج كالجبال،لا تنكسر مياهها(٥٥). فالمكان المضاد هنا يصبح مصدرًا للفزع والموت .

## (٢) طبيعة السرد المكاني

ذكرنا أنّ المكان يشكل محورًا بارزًا في تجربة مُحَّد جبريل الروائية وعلى الأخص في رباعية بحري، لكن طبيعة تناول المكان اختلفت من موضع لآخر تبعًا لمقتضيات السرد، فقد كان المكان متبوعًا في أغلب الأحوال وتابعًا في البعض منها. ففي الحالات التي يكون فيها متبوعًا يكون المكان هو الأصلي في الصورة وما عداه يكون تابعًا له ، ويكثر ذلك في الرواية لأنها رواية مكان .

نقرأ في " ابو العباس" : "الباب الخشبي الكبير يفضي إلى فناء فسيح على جانبه غرف أبوابها بضفلة واحدة وتناثر في الزوايا مشنات

السمك وقطع الفلين والاسفنج وهياكل القوارب القديمة وعلقت في السقف شباك صيد" (٥٦)

هنا يحتل المكان بكل تفاصيله كل الصورة وهذا المكان المتبوع يقترن برؤية دلالية عميقة لذا فهو يشكل لازمة أساسية في بناء الرواية. أما المكان التابع فهو يقترن بالرؤية التسجيلية وذلك عندما يسرد المكان سردًا تسجيليًا بغية استكمال جوانب الصورة الروائية أي لا يكون المكان هو الأساس في الصورة لكنه يكون تابعًا لأركان الصورة، ونجد مثالا لذلك في من "أبو العباس" :

"الحلقة واسعة، مسورة، مسقوفة. هجرها الصيادون والباعة إلى الرصيف، قبالة الباب الضخم، حتى باعة الترسة، وقفوا في الساحة العارية، الملاصقة، يتأكدون قبل الذبح من وجود زبائن" (٥٧)

هنا نجد أن وصف حلقة السمك أتى ليكمل ملامح الصورة التي تصف مشهد ذبح الترسة وبيع لحمها وشرب دمها، فالكاتب رسم الخلفية أولا، فجاء السرد المكاني تسجيليا وتابعا لصورة أخرى.

## ثالثا : علاقة المكان الروائي بالزمن والشخصيات

من المعروف أن الزمان والمكان في الرواية ليسا كما هما في الحياة الواقعية، ورغم تلازمهما لدرجة أن البعض رأى في الزمان مكان سائل، وفي المكان زمان متجمد، إلا أنهما في الرواية منفصلان عبر مستويين:

- الأول: مستوى البناء حيث يترافق بدء السرد القصصي بعد من

التحديدات المكانية المنفصلة عن التحديدات الزمانية انفصالا واضحا.

- الثاني: مستوى التلقي حيث يتم تخيل المكان في الرواية معزولا عن العوامل الزمنية التي تتخذ منحى تجريديا بحتا.

غير أن هذا الانفصال بمستوييه لا يعني إمكانية وجود أحدهما دون الآخر، فلا رواية بدون أحداث، ولا أحداث بدون شخصيات تتحرك في الزمان والمكان.

## أولا: المكان الروائي والزمن:

صدرت أجزاء رباعية الإسكندرية، الرواية الشهيرة للروائي الكولونيالي "لورانس داريل" بين عامي، ١٩٥٧، ١٩٦٠، وعبر أجزائها الأربعة قام المؤلف بدمج الزمان بالمكان فيما يسمى بالزمكانية، وقد كان المكان بطلا للأجزاء الثلاثة الأولى "جوستين، بالتازار، مونت أوليف"، بينما الجزء الرابع "كليا" كان البناء فيه زمانيا خالصا، لكن رباعية بحري تمنح أجزائها كلها للمكان، فهل يعني ذلك أنها رواية غير زمانية؟

بالطبع لا، فالزمانية عنصر جوهري في القص، بل يعتبره البعض العنصر الرئيس، فلا قص بدون زمن، فلو انتفت الزمانية لانتفى القص، والمكانية مضادة للزمانية، إنها الثبات الرازح الراسخ الذي لا يتزحزح. إنها الديمومة بينما الزمان تدفق وسيولة وتحول أبدي، فالزمان يطمح إلى تغيير المكان، بينما المكان يقاوم ويحاول استرداد ملامحه التي غيرها الزمن، يتم

ذلك وياللعجب، بمساعدة الزمان نفسه، عن طريق العودة بالزمن إلى الماضي، دون أن يستطيع أبدا استحضار هذا الماضي أو جلبه إلى الحاضر. ولأن "رباعية بحري" نص قصصي، وليست عملا تاريخيا أو جغرافيا، فإنها تحتاج إلى الزمان والمكان معا، والاحتمالات المفترضة لشكل العلاقة فيها بين الزمان والمكان، في رباعية بحري كما هي في أي نص قصصي سواه، لا تخرج عن أربعة احتمالات:

### أ- مكان ثابت/ زمان ثابت:

وهو احتمال نظري بحت، لايمكن وجوده سواء في الواقع أو في القص.

### ب - مكان ثابت / زمان متحرك:

وهي الحالة الأكثر شيوعا في الإبداع الروائي في كل مكان، إذ " الانتقال المتواتر بين الليل والنهار، وبين الفصل والفصل، أكثر لفتا لانتباه البشر، وأكثر فعلا في احاسيسهم ووعيهم وحيواتهم من المكان الذي يبدو جامدا.(٥٨)

فحركة الزمان هي الأكثر فعلا في حياة البشر، والحدث الروائي لا يصبح حدثا بمعزل عن الزمانية، والفن الروائي عبر تاريخه الطويل لم يعرف إلا صيغتين رئيسيتين للمكان، الأولى تتناول تكوينه الكلي الممتد عبر كامل صفحات الرواية، والثانية تتناول تكوينات الأمكنة الثانوية أو الجزئية، وفي كلتيهما يمكن تعيين أوجه التقابل بين ثبات المكان وحركة الزمان.

### ج – مكان متحرك / زمان ثابت:

وهي صيغة غير متحققة فنيا أو واقعيا، لكن يمكن أن تعرفها الرواية جزئيا في حالة واحدة، هي اسراف الروائي في وصف المكان، فقد يمتد الوصف المكاني، ربما لصفحات عديدة، وبالتالي يخضع الزمن لشيىء من التسكين المجازي القائم أساسا على إغفال عنصر الزمن.

### د- مكان متحرك / زمان متحرك:

وذلك يحدث عبر التشكيل الكلي للمكان في الرواية.

وإذا أعدنا قراءة "رباعية بحري" في ضوء هذه الاحتمالات لتقابلات الزمان والمكان في حالتي الحركة والسكون سنجد أن حالة ثبات الزمان والمكان معا غير متحققة، وكذلك حركة المكان مع ثبات الزمان، فالروائي لم يسهب في وصف المكان للدرجة التي تجعله يغفل الزمن، فلم يعتمد في بناء أمكنته على الوصف إلا قليلا، والوصف عنده لم يستغرق إلا أسطر قليلة، ولم يمتد أبدا في "رباعية بحري" ليشغل صفحات عديدة متتالية بحيث يخضع الزمن لقدر من التسكين المجازي. أما حالة حركة الزمان والمكان فحدثت في إطار التشكيل الكلي للمكان (منطقة بحري) عبر الأجزاء الأربعة المكونة للرواية.أما الحالة الأكثر شيوعا في أغلب الروايات عموما، وهنا في "رباعية بحري" فهي حالة ثبات المكان وحركة الزمان، وقد تحققت عبر الصياغتين الكلية والجزئية للمكان.ففي صياغة الأمكنة الكلية نجد الثبات المشهدي (المكاني) في حالات عديدة نذكر منها:

" أسفلت الطريق ينفث صهدا، والرياح الساخنة تكنس الشوارع،

تثير دوامات الهواء، صغيرة، سريعة، متلاحقة، ترتفع إلى أعلى في عمود متماوج، تكسو البنايات ومدى الرؤية بغلالة رمادية، تلسع الوجوه بكرابيج ملتهبة، وتقتحم الأفواه بالتراب، والرطوبة المشبعة بالملح ثقيلة وخانقة، حتى الظلال استغاثت، لا تتحرك على الأرض والجدران" (٥٩).

ففي هذا المشهد يستعير الكاتب سكونية الظلال وثباتها المستكين للدلالة على ثبات وسكونية المكان، فهنا يظل المشهد الكلي ساكنا رغم الحركة النسبية لدوامات الهواء. فهي في إرتفاعها تبدو مثل "عمود متماوج" فحتى حركتها في وضع الثبات، أما حركة الزمن فتتمثل في تعاقب الوقت وحركة الشخصيات.

أما عن صياغات الأمكنة الجزئية فثمة أمثلة كثيرة على ثبات المكان وتحرك الزمان، فيأتي المكان محدودا في رقعة محدودة المعالم مثل مقامات الأولياء في الأجزاء الأربعة للرواية، وعلى سبيل المثال نقرأ في "البوصيري":

"اعتاد الطواف حول مقام السلطان عددا وترا من الدورات، ثلاثة أو خمسة أو سبعة أو تسعة، حتى يأخذه التعب" (٦٠).

فمقام السلطان ثابت لكن مرات الطواف حوله، والوقت الذي تستغرقه دليل على حركة الزمن.

**الصورة السردية:**

إن المقاطع الوصفية في النص الروائي يتوقف فيها الزمن (مجازيا) ولذلك " نجد نوعا من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول

الذي يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشد النص نحو الاستقصاء والسكون" [٦١].

هنا يمكن التنبؤ باتجاهين:

- أولهما يخضع لدفع الزمن مما يؤدي إلى تزمين الوصف.
- والآخر يستسلم للاستقصاء فيؤدي إلى تسكين الزمن.

في الاتجاه الأول يتم ربط وصف الأشياء بالفعل، فمثلا لايتم وصف الملابس إلا حين ارتداء الشخصية لها. ويؤدي هذا الاتجاه إلى اضفاء الحركة على الوصف، وهو ما دفع جيرار جينيت إلى تسميته بالوصف المسرد. بينما اتفق عزالدين اسماعيل [٦٢]وسيزا قاسم [٦٣] على تسميته بالصورة السردية. فالصورة الوصفية تصف ساكنا لا يتحرك، بينما الصورة السردية تصف الفعل بإدخالها الحركة على الوصف.

وفي رباعية بحري نجد أمثلة كثيرة على كلا الاتجاهين، نورد هنا بعض هذه الأمثلة:

أ -**تزمين الوصف:**

في هذه الحالة يتغلب السرد على الوصف، فوصف المقهى مثلا من خلال عيني الضابط في " أبوالعباس" يبدأ بوصف المكان الساكن قبل أن ينتقل للسرد:

"جال الضابط بعينيه في المكان: الطاولات المتجاورة لم ترفع عنها المخدات والأغطية ورائحة النوم، وأكواب الشاي المتناثرة في الردهات

الفسيحة، وصورة على الجدار –علاها التراب– لخراف في مروج خضراء"[٦٤].

بعد ذلك ينتقل إلى وصف رواد المقهى.

ومن "ياقوت العرش" نستحضر مثالا آخر:

"يترك المعهد الديني وراءه، ومضي في شارع المسافر خانة المرصوف بقطع البازلت الصغيرة، بيوته القديمة، والأبواب والنوافذ العالية.." [٦٥].

فوصف المكان هنا حدث تبعا للفعل، أي تبعا لحركة الشخصية فيه.

وفي "البوصيري": "تطالعه الدكاكين، أغلق معظم أبوابه، والشبابيك تفتح مصاريعها للنهار وهدوء الشوارع، والمستلقين على الأرصفة لصق الجدران وجياد السراي في نزهتها الصباحية، وقرقعة عربات الكارو، وباعة اللبن والخبز" [٦٦].

فهذه الصورة السردية لم تصف أشياء ساكنة، وإنما تناولت حركة الحياة بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية، فكان التركيز على حركة الشخصية وما تطالعه عيناها خلال حركتها.

**ب-تمكين الوصف:**

في هذه الحالة يتوقف السرد عند الأشياء الساكنة التي تملأ المكان بدلا من حركة الشخصيات في حياتها اليومية، وتتناثر في فصول الأجزاء الأربعة لرباعية بحري الأمثلة على ذلك كما في تلك الفقرة من "أبوالعباس":

"الصالة الواسعة خلت من الأثاث فيما عدا كنبة واحدة التصقت بالجدار، وكراسي، وطاولات قديمة تكومت في جانب منها، وثلاث إطارات مستعملة وعرق ضخم من الخشب" (٦٧).

لكن هذه الأمثلة قليلة قياسا إلى تزمين الوصف، فجبريل يصور الحياة في المكان ولا يصور المكان في ثبوته وسكونيته، فرؤاه لم تتعلق بالمشاهد الخارجية للمكان، ولكنه يغوص في خباياه، مصورا حياة الناس فيه.

## (٣) المكان والشخصية الروائية

يسهم المكان إلى حد كبير في تحديد ملامح الشخصيات وتشكيل هويتهم، فابن الريف غير ابن الصحراء، ومن ينشأ في مدينة صغيرة هادئة ليس كمن يعيش في صخب المدن الكبيرة، وقد ربط إدوين موير بين المكان ورواية الشخصية، فهو يرى أن المكان الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، بينما رواية الشخصية تصور المجتمع في المكان.(٦٨).

وقد زخرت رباعية بحري بأجزائها بعدد وافر من الشخصيات الذين أثروا في المكان وتأثروا به. وهو ما سوف نتناوله من خلال نقطتين:

### أ- إسهام المكان في تشكيل الشخصيات:

المكان هو البيئة التي قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية، فبيت الإنسان امتداد لنفسه، ولعل ذلك هو ما دعا جون برين للقول بأن "الناس هم الأماكن، والأماكن هي الناس"، ولعل نشأة مُحَمَّد

جبريل في حي بحري جعلته يتشرب خصوصية المكان، فهذه المنطقة لها خصوصيتها المتميزة، ولها اختلافه عن البيئات السكندرية والمصرية جميعا، وقد تجلت إسهامات المكان في رباعية بحري في مقامات الأولياء، لذلك اتخذت أجزاء الرباعية لنفسها أسماء لأربعة أولياء ممن تمتلىء منطقة بحري بأضرحتهم. وهم أربعة من أقطاب التصوف: أبوالعباسالمرسي، ياقوت العرش، البوصيري، وعلي تمراز. وقد افتتح جبريل الكثير من فصول روايته بأقوالهم، وقد أكسب وجود هذه الأضرحة منطقة بحري زخما صوفيا ألقى بظلاله على سلوك الشخصيات، مثل على الراكشي الصياد الفقير الذي وجد في التصوف خلاصه، وقد تشكلت شخصيته مع رحلته نحو التصوف عبر الرواية، ومثله جابر برغوت خادم مقام سيدي ياقوت العرش الذي أرجع تحولاته إلى ظهور صاحب المقام له[٦٩]

### ب-إسهام الشخصيات في تشكيل المكان:

يقتصر تشكيل المكان الروائي على الفعل البشري البحت، فلن تجد مكانا روائيا يخلو من تأثيرات البشر حتى البحار والصحارى، ولكل الشخصيات إسهام في تشكيل المكان من خلال حركتها فيه، سواء كان الفضاء مفتوحا أم مغلقا.

## خاتمة:

اهتمت هذه الدراسة برواية المكان متخذة من رباعية بحري نموذجا تطبيقيا، وقد خلصت الدراسة إلى أن الروائي تأثر بالبيئة التي نشأ فيها، مما أدى إلى:

أ – استهل الروائي الأجزاء الأربعة المكونة لروايته استهلالا مكانيا.

ب– السرد في الرواية كان سردا مكانيا فالمكان هو العنصر الفاعل في الرواية.

ج– تنوعت التقنيات التي لجأ إليها الروائي في بناء المكان في الرباعية ومن أهمها الوصف وتتبع حركة الشخصيات في المكان.

د– اهتمام رباعية بحري بوصف الأشياء من خلال حركة الشخصيات في المكان أدى إلى تزمين الوصف باضفاء الحركة عليه.

هـ– أسهم المكان في تشكيل الشخصيات فالزخم الصوفي الذي تعبق به منطقة بحري دفع العديد من الشخصيات في الرواية إلى التصوف.

و– أسهمت الشخصيات في تشكيل المكان من خلال حركتها فيه.

**الهوامش**

١. لسان العرب ، ابن منظور.. تحقيق عبد الله الكبير وآخرون ، مادة كون.. دار المعارف د:ت

٢. بناء الرواية ، د.سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ١٩٨٠ صـ٧٦

٣. في نظرية الرواية ، د.عبد الملك مرتاض.. عالم المعرفة . الكويت . صـ١٤١

٤. المرجع السابق ص ١٤١

٥. استراتيجية المكان ، د.مصطفى الضبع ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط١. ١٩٩٨ صـ ٧٥، صـ٧٦

٦. عنصر المكان في شعر أبو سنه ، د.مصطفى عبد الغني ،القاهرة ص١١،صـ١٣

٧. مصر المكان ، محمد جبريل ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،ط١. ١٩٩٨ صـ١٩

٨. بناء الرواية ، مرجع سابق صـ٧٩

٩. المرجع السابق صـ٨٠

١٠. قضايا المكان الروائي، د.صلاح صالح ، شرقيات، ط١ . القاهرة ١٩٩٧، صـ ١٩

١١. المرجع السابق صـ٢٥،صـ٢٦

١٢. مدن الملح ، ط١ عبدالرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . صـ٧

١٣. الأمير الثائر، د.سلطان بن محمد القاسمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة١٩٩٩

١٤. أصوات الليل، محمد البساطي، روايات الهلال ،العدد٥٩١. ،القاهرة ط١ ،١٩٩٨ صـ٧

١٥. في نظرية الرواية ، مرجع سابق صـ١٤٣ ،صـ١٤٤

١٦. قضايا المكان الروائي ، مرجع سابق صـ٤١: ٦٤

١٧. بحوث في الرواية الجديدة ، ميشيل بوتور ، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدان ، بيروت . ط٢. ١٩٨٥ صـ١٠٤

١٨. أسطرة المكان ، د.محمد بدوي ، مجلة الاجتهاد العدد ٧ ربيع ١٩٩٠ ص ٢١١ بيروت

١٩. المرجع السابق صـ٢٠٤

٢٠. قدر الغرف المقبضة ، عبدالحكيم قاسم،مطبوعات القاهرة ،ط١ القاهرة ١٩٨٢ صـ٩٣

٢١. استيراتيجية المكان ، مرجع سابق من صـ٩١ : ١٣٩

٢٢. دوائر عدم الإمكان ، مجيد طوبيا ، مطبوعات الجديد . ط١ القاهرة . ١٩٧٥ صـ٢٠

٢٣. بناء الرواية ، مرجع سابق صـ٧٩

٢٤. المرجع السابق صـ٨٢

٢٥. المرجع السابق صـ٨٢

٢٦. قضايا المكان الروائي ، مرجع سابق صـ٦١

٢٧. المرجع السابق ، صـ٦٢

٢٨- رباعية بحرى، رواية مُحَمَّد جبريل، الجزء الأول، أبوالعباس، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٧، ص٧

٢٩- رباعية بحرى، رواية مُحَمَّد جبريل، الجزء الثاني، ياقوت العرش، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٧، ص٩

٣٠- رباعية بحرى، رواية مُحَمَّد جبريل، الجزء الثالث، البوصيري، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٨، ص٧

٣١- رباعية بحرى، رواية مُحَمَّد جبريل، الجزء الرابع، علي تمراز، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٨، ص٧

٣٢- مصر المكان، مُحَمَّد جبريل، الطبعة الأولى ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٦، ص١٧

٣٣- المرجع السابق، ص٧

٣٤- المرجع السابق، ص٧

٣٥-أبوالعباس، مصدر سابق ص ٩

٣٦- قضايا المكان الروائي، مرجع سابق، ص ٦١

٣٧-أبوالعباس، مصدر سابق ص٩٥

٣٨- ياقوت العرش، مصدر سابق ص١٥٢

٣٩-أبوالعباس، مصدر سابق ص٨

٤٠- ياقوت العرش، مصدر سابق٧٢

٤١- ياقوت العرش، مصدر سابق٧١

٤٢- ياقوت العرش، مصدر سابق٧٢

٤٣- البحث عن المكان المراوغ في رباعية بحري، مهدي بندق، مجلة راقودة

٤٤- مصر المكان، مرجع سابق ص٦

٤٥- آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، مراد عبدالرحمن مبروك، ص ١٢٩

٤٦-أبوالعباس، مصدر سابق ص ١٦٠

٤٧- جماليات المكان، جاستونباشلار، ترجمة غالب هلسا، ص ٨٢

٤٨-أبوالعباس، مصدر سابق ص ١٧٠، ١٧١

٤٩- مصر المكان، مرجع سابق ص٦

٥٠-أبوالعباس، مصدر سابق ص٩٥

٥١- ياقوت العرش، مصدر سابق٩

٥٢- آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ص ١٢٩، ١٣٠

٥٣-أبوالعباس، مصدر سابق ص١٧٨

٥٤- أبوالعباس، مصدر سابق ص٦٩

٥٥-أبوالعباس، مصدر سابق ص٧٥

٥٦ – آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ص ٢٣٦

٥٧-أبوالعباس، مصدر سابق ص١٨٤

٥٨- الحداثة والتجسيد المكاني، صبري حافظ، مجلة فصول، يوليو ١٩٨٤، العدد ٤ المجلد٤، ص ١٦٧

٥٩- قضايا المكان الروائي، مرجع سابق، ص١١٧

٦٠- ياقوت العرش، مرجع سابق، ص ١١٧

٦١- البوصيري، مرجع سابق، ص ١٢٧

٦٢- بناء الرواية، مرجع سابق، ص١١١

٦٣- التفسير النفسي للأدب، عزالدين اسماعيل، ص ٧٣

٦٤–أبوالعباس، مصدر سابق، ص٨ ٨، ٨٩

٦٥– ياقوت العرش، مرجع سابق، ص ٧١

٦٦– البوصيري، مرجع سابق، ص ١٦٨

٦٧–أبوالعباس، مصدر سابق، ص ٩٥

٦٨– بناء الرواية، مرجع سابق، ص٦٢

٦٩ – ياقوت العرش، مرجع سابق، ص ٢٥٣

# القسم الثاني

## قراءات في روايات عربية

## النبش في اللحظات الغائمة

ينتمي الروائي فتحي امبابي إلى جيل السبعينات، هذا الجيل الذي شارك في تحقيق حلم عبور قناة السويس، وقبل أن يفيق من نشوة النصر طوحت به رياح السموم شرقا وغربا.

امبابي لا ينظر لجيله باعتباره مجرد إطار زماني اجتمع بداخله بالصدفة عدد من المثقفين، بل يراه حركة سياسية واجتماعية تم تهميشها عمدا، وفي محاولة منه لمقاومة ذلك التهميش اهتم بالجيل على طريقته، فكتب قصص مجموعته الوحيدة "السبعينيون"، وأصدر كتابا عن سهام صبري الزعيمة الطلابية و زهرة ذلك الجيل، وفي كتاب ثالث رصد الروافد الثقافية والاجتماعية والسياسية المشكلة لرؤية السبعينيين، الذين حلقوا بالحلم إلى أعلى ذراه، ثم هوت بهم فاجعة الهزيمة العسكرية من حالق، فتحي امبابي دفعته الهزيمة إلى التاريخ ليس بحثا عن إجابات جاهزة لاسئلة محيرة، بل بحثا عن هوية اهتز اليقين بها كرد فعل طبيعي للهزيمة.

### البحث عن هوية

هكذا تشكلت روايته الأولى الفاتنة "نهر السماء" التي استلهمت العقود الأخيرة من عمر دولة المماليك، وهي نفسها الفترة التي سبق أن جذبت روائيين كثيرين سعد مكاوي ومحمد جبريل و جمال الغيطاني وآخرين. لجوء فتحي امبابي لهذه الفترة التاريخية لم يكن للإسقاط عليها، بل

لاكتشاف الماضي نفسه، وبيان ما تضمنه من أساليب تزييف لوعي المصريين فيقبل الشعب بحكم العبيد المجلوبين، يكتشف أن الدين وهو من الأعمدة التاريخية المشكلة لهوية المصريين تم استخدامه لتكريس حكم العبيد، كذلك بحثت أيضا عن أسباب سقوط دولة المماليك بعد استمرار حكمها لقرون، استنفدت فيها أسباب البقاء وهي أصلا مقطوعة الصلة بالشعب الذي تحكمه فكان من السهل اقتلاعها رغم المكوث قرونا. ما تقوله نهر السماء أن الشعب المتدين بطبعه تم استخدام الدين لتدجينه، ومشايخه الذين كانوا خدما للمماليك نزعوا من ضمير الناس فكرة الحرية، فقبل الشعب بالأمر الواقع، حتى لحظات التمرد ومحاولة الثورة أتت كرد فعل على التضييق عليهم في أمور المأكل والأمن الشخصي، هكذا انشغل الناس باليومي والمادي، ولم يجد من ينظمهم ويقودهم، فكان من المستحيل أن يحدثوا تغييرا في بلادهم وأن يطيحوا بحكم العبيد حتى وهو في ذروة شيخوخته، لذا كان لابد من عامل خارجي ينهي الدوران في تلك الحلقات المفرغة، فكان الغزو العثماني الذي أعقبه لقرون حكم يشبه حكم المماليك، ولم يسقط أيضا إلا لعامل خارجي تمثل في الحملة الفرنسية.

### عتبات الجنة

وهكذا تعاقبت القرون إلى أن ترك البعض من المصريين الفأس وأمسكوا بالسلاح، هكذا وفي غضون سنوات قلائل من السماح لهم بالدخول إلى جيش مُحَمَّد على، استشعروا قوتهم وجدارتهم بحكم بلادهم فكانت الثورة العرابية، التي مثلت لحظة تاريخية غائمة أخرى، ينبش خلفها

فتحي امبابي في روايته "عتبات الجنة"، فالحلم بالحرية استحال كابوسا، إذ فشلت الثورة وتم نفي عرابي و تبديد ما بقي من أتباعه، ليتباعد حلم الحرية، ويأتي الاحتلال الانجليزي كعامل خارجي يستطيع فعليا انهاء المرحلة العثمانية وامتداداتها، حتى وإن بقيت صوريا حتى حين.

تطرح الرواية بفترتها التاريخية، وبشخصياتها، سؤالا عن هزيمة الثورة العربية، ويجيب الضباط المنفيون "لقد استقر في يقيننا أن الثورة هُزمَت، لأن قادتها كان لديهم حماس وعاطفة أكثر مما يملكون من البصيرة والفن العسكري والعلم بقوانين الثورات. أجادوا نظم الشعر وفن الخطابة، ووضعوا ثقتهم في الدول الأوروبية لعدم اطلاعهم على التاريخ وحكايات الخيانة المليئة بالعظات والعِبَر"، هكذا تشير الرواية إلى أسباب وقوف المصريين قرونا على عتبات جنة الحرية دون أن يدخلوها، تحكي الرواية عن جنة أخرى دخلها إثنا عشر آدم مصري أراد الخديوي توفيق التخلص منهم فألقى بهم في الأدغال، وهناك لم يكونوا فلولا لجيش مهزوم، بل حملة لجذور حضارة عريقة، غرسوها في الأدغال مؤسسين لجنة حقيقية، فحاربوا تجار الرقيق، وحرروا أبناء القبائل المحتجزين لدى النخاسين.

يلمس القارىء روابط كثيرة بين عتبات الجنة ونهر السماء، منها حضور النهر في عنوان الأولى وتشكيله لمتن الثانية، و بحث كل منهما في لحظة غائمة تسبق دخول جيش غربي إلى مصر، كما نجد حضورا في عتبات الجنة لأحفاد بعض شخصيات نهر السماء، وأرى أن المهديين في السودان ومجابهتهم للضباط المصريين يمثلون شكلا أحدث للمشايخ المتعاونين مع

المماليك في نهر السماء، بينما مثلا لم يقاوموا تجار الرقيق، هذه القدرة على التجدد ودوام التشكل لمن أحلوا الاسترقاق وحرموا الخروج على الحاكم.

هكذا نبش الروائي في فترات تاريخية غائمة وملتبسة بحثا عن هوية، وهو نفسه ما فعله الروائي مع فترات أخرى أحدث راصدا تغريبة المصري في بلاد النفط في روايتيه "العرس" و"مراعي القتل"، إذ عانى المصريون من القهر في بلادهم فكانوا فريسة سهلة لخشونة البدو في بلاد النفط، ولعل شعور المواطن في مراعي القتل، والضابط في عتبات الجنة بأنه مطرود من وطنه، هو ما يبرر الغنائية في بعض مقاطع مناجاة الذات، وأيضا التناص مع السيرة الشعبية في مواضع من الروايتين. وكما كانت سببا في تساؤل الضباط عن أسباب فشل ثورتهم، دفعت المواطن للتساؤل عن سبب نفيه، فيرى نفسه ضحية دونما ذنب جناه، ويهجو الجاني بقوله في"مراعى القتل" "هذا وطن لا يحاسب أحدا على جرائمه، من يدفع ثمن جهلى، من يدفع ثمن انهياربوهزائمى، من يدفع ثمن فقرى، ومن يدفع ثمن نهبى المنظم، من يدفع ثمن إذلالىوذلى، وضياع الحياة منى".. وقد تجلت معاناة المصري في تغريبته بشكل آخر في "العرس"، التي تتسع فيها عدسة الروائي، فلم تكتف الرواية بهجاء زمن مصري ردىء، بل انشغلت برصد كيفية تكون المجتمع الليبي الجديد بعد النفط، واكتشفت أن روح البداوة لم تزل فاعلة وكامنة تحت قشرة حداثية زائفة ، لم تخف تجذر العادات البدائية، تقول الرواية " في تلك الدور الواطئة القديمة والعمارات الحديثة تتوهج المشاعر والأحاسيس، وتتقد الأفئدة وتسري النيران الغامضة تحرق الأجساد الفتية على مهل فإذا ما انفرجت الأبواب والنوافذ المغلقة دوما باسم الدين

والتقاليد المريعة لصدفة عابرة، انطلقت براكين العواطف الفجة التي كثيراً ما تخطئ أعشاشها، ولا تبلغ النهر"، كما يلمح القارىء خيطا آخر رئيسا ينتظم حبات عقد روايات فتحي امبابي، يتمثل في إيمانه بالتعايش الإنساني وأن التنوع بين البشر المقيمين في المكان لا يحول دون خصوصية وفرادة ذلك المكان، هكذا تم التعايش بين أجناس مختلفة في نهر السماء، كما تعايش المصريين مع غيرهم من سودانيين وأفارقة في عتبات الجنة، كما شكل الفضاء الليبي في العرس والعلم إطارا يجمع بين بشر مختلفي الجنسيات لكن يجمع بينهم كونهم بشرا اغتربوا بحثا عن حياة أفضل.

## ملامح صورة السّلفي في الرواية

"يا من تذهب سوف تعود"... ربما يكون الراوي في رواية "السّلفي" للدكتور عمار علي حسن، قد تمثل تلك الجملة من كتاب الموتى، لذا أعاد في لا وعيه صياغتها بشكل بدا أقل يقينا، فقال " ليس كل من ذهب قد غاب"، وذلك خلال رحلة طوافه بالعتبات، وكأنه استحضر رحلة إيزيس في طوافها بالأنحاء للملمة أشلاء أوزوريس.

### السّلفي

السّلفي بداهة هو المنتمى لسّلف يراه صالحا بالضرورة فيتخذه قدوة، وفي منتصف سبعينيات القرن الماضي أطلق المصطلح على جماعات من ذوي التوجهات الإسلامية كان ينظر إليهم باعتبارهم إصلاحيين، فهم لا يميلون للعنف كجماعة التكفير والهجرة، كما أنهم ليسوا من أعضاء جماعة الإخوان، لكن ما حدث إبان الغزو السوفييتي لأفغانستان وما أعقبه من استجابة الكثيرين منهم لدعوات الجهاد جعل من جبال أفغانستان بوتقة صهرت الجميع وذوبت ما بينهم من فوارق، فأصبح المصطلح دالا على الإنغلاق والتشدد ، يطلق على ممارسي العنف فعلا أو قولا، فرأينا السّلفي في الرواية يقطع جذوره بانسلاخه عن أبويه بل بتكفيرهما ومعاداتهما.

ورغم عمومية المصطلح إلا أن الرواية تتعامل مع شخصية محددة

تمثل النسخة المصرية منه، وهي مرتبطة ببيئة معينة، لذا لم تكن الإشارات العديدة إلى قرية بمحافظة المنيا مقصودة لذاتها، وإنما للتأكيد على محلية تلك الصورة للسّلفي، فقرية الرواية لم تتمتع بخصوصية ما وإنما هي مثل كل القرى المصرية. لذا يسهل اختطاف بعض شبابها ومسخهم ليهجروا أرضهم و يستوطنوا صحراوات الحروب، و" يقول عنهم أغلبية الناس على سطح الأرض أنهم إرهابيون" ( الرواية – ص١٣).

### الطواف بالعتبات

"حكايتي التي ربما لو حكيتها لك لتغيرت أشياء كثيرة وبقيت معي هنا تدب أقدامنا سويا في الشوارع العتيقة ولم تطارد الرصاص من جبال أفغانستان إلى صحراء ليبيا وليس في رأسك سوى وهم الكتب الصفراء وليس في مخيلتك سوى صورة شيخك وأميرك الذي تمتليء يداه بالقنابل والدم" ( الرواية – ص٨)، هذا المقتبس من الرواية يلخص حال ، الأب غفل عن ولده ( لذا لم يحك له الحكاية في حينها) فتلقفه من أحاله إلى " فم يلهج بالتسابيح وقلب مظلم" (ص٩) ثم يقر بمسئوليته/ غفلته " كيف أصبحت أنت هكذا في غفلة مني؟".

يقرر الراوي/ الأب أن يحكي عن العتبات الإحدى وعشرين، ربما تكون هي كل بيوت القرية، ولعل في وصفها بالعتبات تأكيد على ما لها من حرمة وقداسة حيث تستدعي  من ناحية عتبة مقام الولي، ومن ناحية أخرى تشير لمدخل البيت بالنسبة لأهله، فهم إذن ليسوا غرباء عن البيوت وساكنيها.

العتبة الأولي لم تكن بيتًا، وكان لابد أن تكون مفتتح الرواية وبداية الرحلة، فقد كانت صهريجا صغيرا تم بنائه ليتجمع فيه الماء كخزان احتياطي يتيح للناس ما يشربون إن تعطل الخزان الكبير، لكن انقطعت عنه المياه، ونسيته الحكومة، فاتخذته سيدة غريبة سكنًا، كان اسمها زينب وكانت صاحبة كرامات، تنبأت للراوي وهو طفل بأن نجمه سيعلو، وسيكون له ابن يعصيه، تنبأت للابن بما صار إليه، " وقد يدهشك أنها يومها رسمت لي ملامحك، وصفت يومها كأنها تراك الآن" (ص١١)، و تمسك الأب بالأمل متمثلا في بقية النبوءة، "حينما تكتمل العتبات سأجدك" (ص١٠)، خاصة أن نبوءة أخرى تدعمها نبوءة الشيخ إسماعيل في العتبة العشرين، " يحضر الغائب ويغيب الحاضر " (ص٢٨١).

## بناء الرواية

تنهض الحبكة الرئيسية للرواية على حكايات فرعية يرويها الأب على إبن يتوهم حضوره، لذا كان لابد أن يكون راويا عليمًا، وترجع ضرورة هذا النمط من الرواة لأسباب فنية وفكرية، فهو من ناحية صوت وحيد نسمعه، يحكى عما يعرف وعما يريد، يحاول دحض حجج من ينطق الإبن بلسانهم، فيصبح بوفرة ما لديه من معلومات قابلًا للتصديق، كما أنه بحكاياته الشفهية يبدو كراو شعبي يناسب مجتمع الرواية بسماته المعرفية، كما أنه صوت سلطوي يستبد بالخطاب فيتماهى مع مناخ الاستبداد المسئول عما آلت إليه الأحوال من فساد " وحينما أطلب منك أن تغمض عينيك فعليك أن تفعل على الفور" ( ص٨).

كذلك يبدو الراوي في طوافه بالعتبات متحركا في الزمان وليس فقط في المكان، ليضعنا أمام قرية زمانية يعرف تفاصيلها جيدا تحل محل القرية المكانية الحالية، لذا فالزمان في الرواية ماضوي منذ السطر الأول " لم تكن البيوت هكذا قبل أن يولد أبوك" ( ص٧)، ولعل مرد ذلك إلى تسليم الراوي بألا مستقبل له " زمان أبيك الذي ولى" ( ص٨)، حتى في وصفه للأشياء يثبت أثر الزمن عليها " بجوار تلك الحديقة الشائخة" ( ص ٧)، أيضا هو في طوافه بالعتبات ينفتح على ماضي الشخصيات التي يستدعيها منطلقة من نقطة ما في تاريخ شخصيتها المحورية وصولا إلى حاضرها، وهو الأمر الذي يتكرر في العتبة التالية، فيبدو الزمن هنا في دائريته خيطًا وهميًا يربط بين حكايات العتبات التي تتماثل رغم اختلافها، فتبدو في تشظيها دالة على حال المجتمع الآن، لكن تماثلها والخيط الزمني الرابط بينها يجعلها مثل مسبحة في يد الراوي الطواف يمارس طقوس تطهره و إعترافه من خلال الوقوف على حباتها.

وتتوالي العتبات وتكتمل الدورة فيعود بعد العتبة الأخيرة إلى الصهريج أو" البيت الذي لا يزال صوت الشيخة زينب يتردد بين جدرانه القديمة، ولا تزال نبوءتها ترفرف تحت السقف" (ص٢٨٥). وكما كان البناء الزمني في كل العتبات دائريا، فإن قصص العتبات تتواشج بناسها وأماكنها لترسم جدارية أو لوحة كبيرة للوطن مختصرا في تلك القرية، لذا يتخذ الزمن في النص الروائي كله سمتا دائريا أيضا، " ولكل شيء آخر، فكما ابتدأنا نعود" ( ص٢٨٥ ).

**المكان يطرد ناسه**

قد تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه و تألفه، وقد لا تنسجم معه فتكرهه وتشعر بالتناقض معه فتشعر بعدم الإنتماء للمكان ومن ثم تهجره، هكذا يسهم المكان في تكوين الشخصية، كما أن حياة الشخصية تفسر طبيعة المكان، فالمكان والشخصية كل منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به، كذلك لا يمكن للقارىء فهم تحولات شخصيتي الراوي والمروي له، وكل شخصيات رواية السلفي، إلا داخل إطار المكان الروائي، وبداية من الفقرة الأولى يرينا الراوي ملامح التغير إلى الأسوأ في كل شيىء، ففي ص٧ " لم تكن البيوت هكذا قبل أن يولد أبوك، كانت من الطين الأسود مثل لحيتك الكثة، ومع ميلادك أنت خلخلها الفلاحون، الذين ترعى في أكبادهم المهترئة وحوش كاسرة لا أحد يرى أنيابها، فأسقطوها فوق تعرجات الشوارع القديمة، وأقاموا مكانها غابات الأسمنت المتجهمة، التي يتعانق فيها الصهد والصقيع". ثم يردف بصورة من ذاكرته عن ماض يزعم أنه كان جميلا، نقرأ في ص٧ أيضا " في هذه الترعة التي تكاد القمامة تسويها بالشارع الذي يعتليها، كانت ترقص دوامات الماء، ونسبح فيها إلى جانب الإوز والبط، وتمرق صغار الضفادع بين أرجلنا وأيدينا"، وفي نفس الصفحة يصف الحديقة بأنها شائخة، هكذا ترصد الرواية أثر الزمان في المكان، في بداية بحثها عن مكامن الخلل والعطب، وتمضي الرواية كاشفة عن فقر المكان وناسه الذين مازالوا يشربون من الزير، وحوائط بيوتهم من "الطوف الذي تتراص فيه جواليس الطين" ص٥٣، لذا كان لابد أن يهجروا قراهم هربا من الفقر، وهنا نلاحظ أن حكايات العتبات كشفت عن غرباء

كثيرين وفدوا – في الماضي– إلى القرية واستوطنوها لكنها اليوم ضاقت بأهلها.. فهناك حسن الذي" أخذه الإخوة إلى أفغانستان، ليجاهد ويقبض ألف دولار في الشهر" أو مشحوت الموعود بمرتب كبير ليحارب الفرس الروافض في القادسية الجديدة أو الغرب الحاقد في أم المعارك، وفي الحالين " دم ابنك يتقاطر فوق التراب الخطأ" ( ص ١٦١).

ويبين الربط بين ميلاد الإبن وخلخلة االفلاحين لبيوتهم الطينية، عن سبب التحولات ، وهو يكمن في سياسات نظام الرئيس السادات، فلم يسع لإحداث تنمية حقيقية بل أهمل المتاح ( انقطاع المياه عن الصهريج)، والانفتاح الإقتصادي دفع الفلاحين لهجرة أراضيهم، ومحاولته لتدجين رجال الدين واستخدامهم لضرب التوجهات الفكرية لنظام عبدالناصر مما منحهم الفرصة لغرس أفكارهم المتطرفة، مما دفع السلفي لاتهام أساتذته في كلية الهندسة بالكفر وهي التهمة نفسها التي صفع بها أمه وأبيه، ثم إلي السفر للحرب في أفغانستان وغيرها هو وأشباهه. كان ذلك " قبل أن يغدروا به ويخطفوا روحه من دنياهم القاتمة" ( ص ٢٢٩).

والرواية بتأكيدها على التشابه فكريًا ونفسيًا بين المتطرفين تقدم ملمحا رئيسا لهم، و صفحاتها مفعمة بشواهد على ملامح أخرى منها استحلال هؤلاء للكذب وطاعتهم العمياء لأميرهم (مطيع عبدالسميع وأسعد الخروف)، وعدم انسجامهم مع محيطه لذا فهم عابرون للأوطان، وهم كذلك منغلقون أفظاظ، ويصبح حتى خطابهم أداة قتل، " أهي المصادفة التي جعلتني أضع خطابك مكان بندقية جدك" (ص ٢٨٥).

كذلك ألمحت الرواية إلى عدم إقتصار التشدد الديني على فئة دون أخرى، فالعتبة الرابعة تحكي عن العم يوسف أبوسطاسي، الذي تعلم من قس كنيسة العذراء في الزمن الأول، لكن الآن " راعي الكنيسة يقول لنا كلاما غريبا" و " القساوسة يرطنون باليونانية أو بالقبطية القديمة، لنظل نحن مسحورين بالأصوات التي تخرج من أفواههم، ونرفعهم فوقنا" (ص٧١).

### التصوف مؤقتا

الأب المكلوم في الرواية يعمل محاميا و لعله كان يترافع عن نفسه لتبرير تقصيره في تنشئة ابنه، وهو بحديثه عن الشيخة زينب" حين تموت سنبني لها ضريحا" ( ص١١)، وفي هذا السياق يمكن النظر للصهريج الجاف كضريح رمزي للشيخة زينب، حتى في حياتها فنسوة القرية كن يقصدنه طلبا لبركات الشيخة أو لتدلهم على ملامح مستقبلهم، وهو في قناعته بنبوءة الشيخة واتباعه لها تأكيد على عدم اختلافه عن غيره ممن لم ينالوا قسطا من التعليم، ويعيشون في مجتمع شبه بدائي محروم من الخدمات. وأزعم أن الرواية لم تقصد بذلك الترويج للفكر الصوفي وإنما صورت بواقعية مجتمعًا ابتلي بالفقر وتدني الوعي، مثل هذا المجتمع ينقسم ناسه إلى قسمين: إما فظ قاس يذهب للتطرف وإما لين متسامح يلجأ للتصوف، و الانحياز النسبي للتصوف يرجع لرفض الرواية لنموذجي المتدين الحاضرين بها سواء" السلفى" بسماته التي كشف عنها النص، أو "غندور" الشيخ الذي لم يحفظ القرآن والمدجن الأداة في يد العمدة، لذا

يبدو الصوفي بتسامحه ضروره مؤقتة لرأب الصدع، وهناك نموذج رابع أعتقد أنه الشيخ إسماعيل " صوت أجش لكنه حنون، يفضي إلى البكاء، هل تخشع له مثلما أخشع أنا؟ أم إنك أدمنت الأصوات الزاعقة التي تحول كلام الله إلى قذائف صوتية" ص٢٦٨، وفي نفس الصفحة " هم خلفي يا ولدى لنسمع إلى هذا الرجل الطيب الذي يعلم أهل قريتي طرف من علوم الدين"، وفي العتبة قبل الأخيرة – لاحظ دلالة ترتيبها– صفات أخرى للشيخ تدلل على إنه صنف رابع تعول عليه الرواية.

## "وطن الجيب الخلفي" .. رواية عن انقسام الهوية

وصفت "ناتالي ساروت" الرواية الجديدة بأنها "بحث"، بمعنى أنها ممارسة يقوم بها الروائي بهدف تحقيق الاكتشاف، ويقوم خلالها باللجوء إلى المصادر والسعي في الأماكن ولدى الأشخاص، وأبدا لا يكتفي بمخزونات الذاكرة مهما تعاظمت أهميتها، هذا البحث بمفهوم ساروت يقود الروائي إلى اكتشاف واقع جديد، كان مجهولا أو محجوبا قبل أن تكشف عنه أو تكتشفه الرواية، وهذا الواقع ربما لم يكن معلوما لدى الروائي قبل عملية الكتابة، بل يتكشف له تدريجيا أثناءها.

الواقع بهذا المعنى ليس جديدا تماما من صنع الرواية، بل كان مخفيا وأعادت اكتشافه الرواية ، وهذا يجعل مهمة الروائي أكثر تعقيدا من اختلاق القصص، إذ يصبح دوره شبيها بدور العالم الإثنوجرافي الذي يقوم بدراسة ثقافة وقيم وأسلوب حياة جماعة معينة، كما يشتبك دور الروائي مع دور المؤرخ الذي قد يستجيب لغواية إعادة تأويل التاريخ مجددا، لكنه يهتم أكثر برصد آليات تحريك التاريخ ودوافعها، فقد تكون هي نفسها آليات تحريك الحاضر، وهنا يتجاوز الروائي المؤرخ فيقوم بتأويل الحاضر، مشتبكا مع مشكلاته مما يفسر شيوع موضوع "الهوية" واغترابها أو استلابها في الكثير من الروايات الجديدة، ومنها "وطن الجيب الخلفي" أحدث روايات الكاتبة منى الشيمي.

## روايتان وهويتان

تنقسم الرواية داخليا إلى روايتين، واحدة يحكيها ناصر، مرمم الآثار المصري، العائد إلى وطنه بجنسية أخرى وهوية مغايرة، والثانية يحكيها السيناريو الذي يساعد ناصر في كتابته مع "توم ويلبور" المتخصص في الديكودراما، وهي نص يدمج ما بين الجانب الوثائقي والدراما، ومن المفترض أن يركز على الحقائق الفعلية مع أشخاص حقيقيين يقدمون الفكرة بأسلوب درامي يسهم في إجلائها، لكن يمكن أن تؤدي الديكودراما دورًا تضليليًا؛ فتقوم بتزوير الحقيقة، وفقا لما يريده صانع الفيلم. وتلك هي المهمة التي أتت بناصر إلى مصر في زيارة قد تكون الأخيرة.

وقد اختارت الكاتبة جزيرة "الفنتين" بأسوان مسرحا للروايتين، وتؤكد الرواية على اغتراب ناصر عن المكان بقوله "على الرغم من أصول أبي التي ترجع إلى أسوان لم آتِ من قبل، لم يأتِ أحد مِن أعمامي أو جيرانهم منها، ولم يَبق الأب ليحملني إليها، فقط، ظللتُ أردد اسمَها كلما سألني أحد، رغبةً في خَلق مكان تنتمي إليه جذوري"، لكن هذا الانتماء ظل صوريا.

يجمع السرد بين الروايتين في فصول الرواية كلها، كاشفا منذ الصفحة الأولى عن أزمة ناصر الذي يروي بضمير الأنا، بادئا بجملة "الغروب خلاب فعلا"، فكلمته الأولى "الغروب" تحمل دلالات سلبية عديدة منها الاختفاء، ووصف الغروب بالخلاب يضفي عليه فتنة وألقا قد يخفيان

الدلالات السلبية، لكن "خلاب" توحي أيضا بالاستلاب.

هذا التناقض بين ظاهر الدلالات والمخفي منها يتأكد باكتمال المشهد الافتتاحي الذي يرسمه ناصر، فشمس الغروب تصبغ النهر كله باللون البرتقالي المبهج لكن البصر يمتد فيرى الجزيرة "كحوتٍ عملاق لا يبدو منه سوى ظهره المقوس"، هكذا يستشعر لا وعيه الخطر فيفسد استمتاعه بجمال المنظر، وينتهي المشهد بماينز، يقول أن الفندق كان مكانًا للنبلاء دومًا، في هذه الشرفة جلس نيكولاي القيصر وهوارد كارتر"، وينتفخ مؤكدا انتمائهم إلى سلالة النبلاء، فيتساءل ناصر: "هل ضمَّني إلى سلالة النبلاء عندما وجَّهَ كلماتِه بصيغة الجمع؟".

فعلى الرغم من حصوله على الجنسية الألمانية إلا أنه لم يزل مستجديا لاعترافهم به كواحد منهم، ويتبدى انسحاقه في قوله "مَن يصدّق، أنا نزيل هذا الفندق الفخم، لو علمتْ أمّي أن حال ابنِها سيتبدل هكذا لأجَّلَت الموت".

ويتراوحِ السرد على لسان ناصر بين ضميري المخاطب و المتكلم دلالة على انقسامه وتشظيه، في أول حديث إلى الذات يبرر القطيعة مع أخته وأخيه، يسأل نفسه: مَن لك هنا؟، يسأل نفسه، وهو يعلم الجواب ليبرر اغترابه بموت الأم وطمع الأخوة فيه، وغالبا ما يبدأ السرد بالضمير "أنت" إما بسؤال يوجهه ناصر لنفسه، أو بفعل أمر، وفي مرات قليلة نجد الأنت يكمل للأنا ما يرويه، ربما ليمنعه من الحذف أو إخفاء أمر ما. وتختلف نبرة السرد باختلاف الضمائر، فمع "الأنا" تطغى على السرد نزعة

غنائية  خصوصا مع تذكر الماضي، ويصبح السرد نوعا من الاعتراف، فيسود الفعل الماضي، رُبما لأنّ الروائية تريد أن تقف بالسارد والمتلقي على مسافة زمنية من زمن الحكاية التي يتم بثها عبر السرد، في تثبيت للحظة ما أو  الإخبار عن تجربةٍ انتهت الذات الساردة منها. ومع "الأنت" تختفي الغنائية، وتحل المساءلة ليزداد شعور الذات بالحصار، وبأنها مستهدفة حتى من نفسها، التي تغدو وكأنها ذات أخرى متربصة. هذا الشعور المتزايد بأن الذات مستهدفة دفعها للابتعاد عن الآخر وتجنبه، وبتشييئه إن اضطرت للتعامل معه، فها هو ناصر الذي يتأمل الأشياء ويصفها دائما،  يقول مثلا عن شقة كلاوديا حينما دخلها لأول مرة "كانت الشقة مرتّبة، الكتب مرصوصة فوق بعضها كالأعمدة الصغيرة على الطاولة"، بينما يقول عن كلاوديا "جاءت ترتدي بنطلونًا وتي شيرت، وتلبس جوربًا في قدميها"، فكأنه لم يرمنها إلا ما كانت ترتديه.

## حظيرة الدجاج

"ناصر، أنت تريد بيضة وأنا أدلك على حظيرة الدجاج".. هكذا بدأ رالف حديثه إلى ناصر وهو يقنعه بضرورة السفر إلى ألمانيا، مع أنه ليس محتاجا لمن يقنعه،  ناصر الذي منحه الأب اسم الزعيم ثم ماتا كليهما لتتبدل أحوال الأسرة والوطن، أكمل تعليمه بما يشبه المعجزة، ويتخرج من كلية الآثار وينهي خدمته العسكرية ولا يجد عملا،  فتسعى أمه لالحاقه بعمل بالسعودية عن طريق أحد أقاربها وتطالبه بأن يغير مهنته من مرمم إلى نقاش، يتذكر ناصر "شرعتُ في الإجراءات مستسلمًا، اكتشفت أنني كي

أغيّر المهنة إلى نقّاش، عليّ أن أدفع رشوة، إذا دفعت لموظف السجل المدني لن أجد المال الذي سأشتري به عقد العمل، وإذا أخفقت في الحصول على التأشيرة سأظل في مصرَ بوظيفة نقّاش في خانة البطاقة انسحقتُ تمامًا"، هكذا سقط فريسة لليأس حتى استيقظ فزعًا على اهتزاز السرير وصراخ نسوة الشارع. في لحظة تغيَّر وجه القاهرة التي ضربها الزلزال وأسقطها تحت الركام. يومها جاءه صديق مقترحا عملُ تقرير عن الآثار التي تأثرت بالزلزال.

بعد التقرير تبدأ علاقته برالف. ويتعرف على كلاوديا التي يتزوج منها في ألمانيا وتنجب له ولديه، وتستمر علاقته بالمنظمة التي جمعتهما، يعترف "لقد انصعتَ لتصبح مزيفًا بدرجة خبير".

بدا أنه سقط في مستنقع لن يخرج منه حتى قامت ثورة يناير، يقول "آمنتَ حتى قيام الثورة، أن كل ما يربطك بمصرَ هو وجود أُمّك"، ويسأل نفسه "لماذا ظللتَ مرتبطًا بمصر؟ كان يجب أن ينتهي ارتباطك بوفاة أمِّك، الأم هي الوطن الحقيقي"، ويواصل الاعتراف "منذ اشتعل فتيل الثورة وأنت شخص آخر، لا تنكِر، آخر يحاكم الشخصية التي كوَّنْتها قطعة قطعة على مدار عشر سنوات، باتت كل المَشاهد التي تأتيك مِن هناك تذكِّرك بجريمتك، صرتَ كائنًا آخر، تحاول أن تغسل ماضيك بتأييدها حتى النخاع، كما تغسل المنظَّمَة التي تعمل بها جرائمها بعقد بضعة مؤتمرات تدين فيها نَهْب الآثار".

والمنظمة لا تهتم بتحولاته، تثق أنه سينصاع في النهاية، حتى لا يفقد

حظيرة الدجاج، يتم تكليفه بمهمة في مصر، ويحضر دون أن يتبين حقيقة مهمته، يقول لنفسه "بقيت الحال في مصر وتغيرت حياتك أنت، الحياة التي جاهدتَ لتصنعها! لا، بل ساءت الحال لكلينا، طلبتْ كلاوديا الطلاق".

الرواية الثانية يحكيها سيناريو فيلم عن الجالية اليهودية، التي استوطنت جزيرة "إلفنتين" في القرن الخامس ق.م.

يعرف ناصر أن اليهود خانوا المصريين وأفشلوا الثورة بتعاونهم مع الفرس الغزاة، ويدرك أن السيناريو يزور الحقيقة ويعمد إلى تهويد التاريخ، يقول لتوم" لا ترسخ لقصة السبي بهذه الطريقة، المؤرخون يعرفون الحقيقة"، ببرود يرد توم "لكنّ المُشاهدين لن يعرفوا"، حقا المشاهد لن يعرف إلا ما يقوله السيناريو، فيسأل ناصر نفسه "هل بإمكاني كتابةُ قصةٍ موازية تحمل الحقيقة؟".

لكن ناصر الذي يدرك استلابه ويتآلف مع انقسامه، يصف نفسه بأنه "لم أكن متمردًا يومًا، كنت كورقة مستسلمة للرياح طوال الوقت"، يتراجع ولا يكتب الحقيقة بحجة أنه ليس كاتبا، يدرك أنه لن يستطيع كتابة الحقيقة فيتراجع، يبرر نكوصه بالتساؤل "هل تبدو هذه القصةُ مكتمِلة كقصص توم؟ أنت لستَ كاتبًا فلِمَ تحاول الكتابة؟ لديك المعلومات الحقيقية فقط، ولديه القدرة على خلْق شخصيات من لحم ودم. هل سيصمد خيالك أمام خياله؟ "، ولما يخبرونه أن اسمه سيوضع على ما كتبه توم، يتلقى صامتا تفسير توم "الجديد هذه المرة هو أن المؤلف عربي،

مصري تحديدًا، أنت أستاذ في مجالك، وهذا يمنح العمل مصداقية".

### جيوب للأوطان

اختارت الكاتبة لروايتها عنوانا يحيل مباشرة إلى رسالة النص، ويشير إلى ما أصاب الهوية من ضعف والتباس جراء سياسات قامعة أفقرت المواطن وصادرت حريته ودفعته للهروب من الوطن، بحثا عن حياة آمنة مستقرة، وناصر لم يكن مشغولا بالبحث عن هوية جديدة، ولم يكن معنيا بالهوية، حتى قامت ثورة يناير محدثة في ذاته زلزالا زاد من تصدعه، ومن شروخ الذات تسربت أضواء كاشفة أوضحت له حقيقة ما آل أليه، فتفاقمت أزمته التي عبر عنها النص، وكان جيدا ألا تسمه الرواية بالخيانة ولم تدينه، بقدر ما تدين المسئولين عن تلك الأوضاع التي تجعل من ناصر حالة عامة، ولنتأمل ما فعله زوج أخته مديحة، الذي سلك نفس الطريق تقريبا، ولعله يشاركه القول "كنتَ تخطط لتظل مصريًا، تحتفظ بوطنك في الجيب الخلفي وتَجمع مزايا هذا المجتمع في الجيوب الأمامية، إذا حدث ما يهدد أمنَك تعود بقفزة واحدة"، فالاحتفاظ بالوطن ولو في الجيب الخلفي كان لدواع مرتبطة بأمنه الشخصي وليس لبقايا وطنية في روحه، و الوطن الثاني يظل "هذا المجتمع" الذي يمنحه مزاياه، فاستلاب ذاته وهويته أفقده الانتماء إلا لنفسه فاختلف تعريفه للوطن، "الوطن ليس تلك التعريفات المعقّدة، لا التاريخ المشترَك ولا اللغة، إنه ليس الجغرافيا التي تنزاح من حين إلى آخر. المفهوم يجب أن يتطور باتساع الرؤية، اكتفِ بحقيقة أن الوطن هو المكان الآني الذي توجد فيه، الذي يمنحك المالَ، ويوفر لك أمنًا صحيًا".

تكشف الرواية ذلك وتظل تتعامل معه باعتباره ضحية، فالفقر والقهر استلبا ذاته وأعمياه، فلم يشك للحظة أن للمنظمة دور في زواجه من كلاوديا، وأنها لم تطلب الطلاق في ذلك التوقيت إلا لتضغط عليه وتضعفه نفسيا فيضطر بالقبول بالمهمة الخطرة، لم يسألها كيف اكتشفت فجأة أنه مختلف عنها، ولم يفطن لما تضمنه حديثه مع الدكتور هاينز حينما اعترض على وضع اسمه على السيناريو، اعترض "لكن ثمة تزييف"، فسأله هاينز "ناصر، هل تفتقد ولديْك؟"، لم يدرك العلاقة بين هذا وذاك، و فاته كذلك توقيت وصول الرسالة المنتظرة من كلاوديا، ولا لكلماتها المتناسية لكل ما كان قبل سفره، فقط تدعوه، فهل دعته لتقنعه بالموافقة، وهل يستجيب أم أن ما زال لديه بقية من ضمير تجعله يصر على الرفض، لا تجزم الرواية بما سيفعل، ولا بمصير علاقته بحياة، ولنتأمل دلالة اسمها وتوقيت ظهورها في حياته، تبدو كطوق نجاة يمنحه حياة ثانية، حتى ولو كانت مثله مهزومة، مقهورة، لكنها تعلمت من هزائمها أن أهم معاركنا على الإطلاق أن نكون أنفسنا، تقول له "أريد أن أكون نفسي حتى لو بدوت لبعض الناس مجنونة، حتى إذا عانيت من الوحدة". كذلك تمتاز حياة عنه بالخيال الذي اكتسبته من قراءة الروايات، واكتسبت معه حسا إنسانيا عاليا، جعلها تكف عن ذكر سيئات الزوج الميت بعدما زارها في المنام، بساطتها تجعل من بيتها الصغير وطنا، تقول "لم يَعنِ كرهي لزوجي أنني كرهت البيت، كَنَبَتي الأثيرة، سريري وضوء القمر يفترشه، الزوايا والأركان، وصداقات كانت تبدو في وقتها هشة، لكنك تدرك –في وقت لاحق –كم كانت تحتل مكانة حميمة بداخلك! حتى شعاع الشمس الذي

يستبيح غرفتي وقت الظهيرة".. هذا هو مفهومها البسيط والخيالي للوطن، بينما هو يقاوم نفاذها إلى روحه، يسأل نفسه "هل كنتَ تبحث فيها عن رائحة قديمة؟ كُفّ عن الرومانسية، بعد موت أمِّك، لن يكون الوطن حضن امرأة"، لم يكن رافضا لها بقدر ما كان مستسلما لنمط حياة لا يمتلك الجرأة على تغييره، ويرفض التغيير، وحينما قضى معها سبع ساعات كان كل ما يشغله هو أن يعطيها مائة يورو وكأنه يحول المشاعر والأفكار إلى سلعة، لكنه لم يفعل، فلعل شيئا فيه اختلف يوح بأن ثمة أمل.

## حفر دافئة في متاهة الرمل

تقوم علاقة الأنا بالآخر على إدراك ووعي كل منهما بنفسه وبمن سواه، وهي علاقة معقدة حيث يصبح الآخر شرطا لتحرر الذات من حدودها، وهو التحرر الذي يعني التجدد بإدراك نقاط القوى لدى الآخر التي هي في ذات الوقت نقاط ضعف الذات. فهي إذن علاقة شرطية تلازمية بقدر ما هي علاقة جدلية.

وفي رسمها لصورة الآخر فإن " الأنا" غالبا ما ترسم صورتها الذاتية أيضا، وهكذا فإن تجلت تلك الصورة فى عمل إبداعي فإنها لا تعكس حقيقة الآخر بقدر ما تعكس تصورات الأنا المبدعة عنه، وعن العالم المحيط بها، بل وعن ذاتها أيضا.

وليس سوى الرواية فنا يقدرعلى تجسيد تلك الإشكالية، بما يتيحه لصوت " الأنا" من فرصة التعبير عن هواجسه ومخاوفه، "وبقدرتها على تقديم تفاصيل الحياة بكل حقائقها وأوهامها" وليس سوى المدينة فضاء رحبا يتسع لتلك العلاقة بكل تجلياتها وتشابكاتها، سواء استقرت فيها "الأنا" الساردة أو ارتحلت مبتعدة عنها.

### باريس الرمادية

للروائي التونسي " الحبيب السالمي" مجموعتي قصص وعشر روايات، إثنتان منها هما "روائح ماري كلير" و"نساء البساتين" وصلتا إلى

القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) في دورتي عامي ٢٠٠٩، ٢٠١٢. وهو في كل أعماله باستثناء روايته الأولى "جبل العنز" يصوّر الازدواجية التي يحياها الإنسان بعيداً عن وطنه الأصلي، حيث تصبح الذاكرة موزعة بين مكانين، ويصبح سؤالا الهوية والانتماء هما الأكثر إلحاحاً.

يربط الكاتب هذا السؤال بهجرته إلى المدينة التي يشبهها بالتيه، يقول في شهادة إبداعية منشورة: " تونس التي انتقلت إليها مباشرة من الريف كانت مدينة التيه الأول"، ويصف لقائه بتونس بأنه " صدمتي الأولى مع المدن"، أما باريس التي يقيم فيها منذ مايزيد على الثلاثين عاما فيصفها بأنها " مدينة التيه الثاني"، فهي لم تكن باريس طه حسين والحكيم وسهيل إدريس، بل وجدها أقرب إلى مارسيليا التي أذاقت بيرم التونسي عذابات النفي، قصدها الحبيب السالمي باعتبارها أسطورة لكنه وجدها " باريس الرمادية" التي تستنفر حواسه بإيقاعها اللاهث، و بطرحها الدائم لأسئلة الذات ووعيها بنفسها وبالآخر القريب والبعيد في آن واحد. هذا التيه يظهر في روايتيه " متاهة الرمل" و " حفر دافئة" حيث تبدو باريس مدينة بلا تخوم، مستعصية وعدائية. تدور أحداثهما فيما يسميه بالمثلث الرمادي، أو مناطق بارباس، بلفيل، الغوتدور، حيث الواقع يشهد تبدلا دائما، فيصبح وبتعبير السالمي " لحم الواقع" ويصبح امتدادا للذات.

### متاهة الرمل

تبدأ "متاهة الرمل" ذات صباح حار، و الأم تعرض على إبنها آخر

صورة أرسلها عمه المغترب بباريس، و آخر رسالة وصلت منه، بعدها إنقطعت أخباره إثر وفاة الأب، يبدو لها كجذر أخير إن تم إجتثاثه سيتيهون في الدنيا، لذا تحث إبنها على السفر بحثا عن عمه، تقول له " إنه عمك، لا بد أن تبحث عنه، أريد أن أعرف هل هو حي أو ميت؟" فيبدأ السفر الذي تصفه الرواية بأنه "موت جميل" . ولا نعلم عنه إضافة لكونه طالب جامعي غير فقده لأبيه بالموت ولعمه بالهجرة، حتى إسمه " منير الخذيري" لا تذكره الرواية إلا مرة واحدة وهو يهاتف مدام ميشون، وليس لديه من أثر للعم الغائب سوى رسالة عنوانها هو نفس عنوان " مدام ميشون" فتكون وجهته التي قصدها بعدما نزل بفندق صغير بالقرب من محطة ليون، لكن أحداث الرواية تدور في مناطق رحلة البحث عن العم. تلك الرحلة التي تشغل أربعة عشر فصلا من فصول الرواية، يرويها الباحث عن عمه بضمير" الأنا"، وتنتهي بحمله للحقيبة وخروجه عائدا إلى تونس، دون أن يعثر على عمه. لكنه عرف الكثير عنه، ومما عرف أنه يشبه العم كثيرا، وأن العم تنقل بين مهن كثيرة، ولم يكن له عنوان يخصه، " إسمه يرد دائما في العناوين بعد إسم شخص آخر"، وهكذا تجعل الرواية من العم الغائب رمزا لكل المهاجرين التوانسة الضائعين في تيه باريس. وهم – وكما هو حال أغلب شخصيات الرواية– مشدودون إلى الوطن، لا أحد منهم ينوي البقاء الدائم في باريس التي تظل منفي، وحتى لم تسع للإندماج في المجتمع الفرنسي، لذلك لم يتزوج العم من " مدام ميشون" ، ويحكي عنه خليفة العياري في ص: " كان عمك يحدثني عن مشاريعه. المشاريع التي يفكر في إنجازها إثر عودته إلى تونس"، خليفة نفسه وقد هجر تونس بحثا

عن عمل ، يقول " سأحال على التعاقد بعد سنتين، عندئذ سأعود إلى تونس نهائيا". وبقية الشخصيات إما عاشت في باريس بدون أسرها، وإما أعادت الأهل الأهل إلى الوطن مثل عبدالله الأطرش الذي يقول عن عائلته: "كانت تقيم معي، ومنذ سنتين عادت إلى حاجب العيون، أنا أيضا سأعود، تعبت". فهجرة الجميع لم تكن بحثا عن وطن بديل، بل بحثا عن فرصة عمل تسهم في تحسين الأوضاع في الوطن.

**المنفيون**

قال جابرييل مارسيل "إنّ الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنّه الفضاء نفسه"، يصدق ذلك في الواقع وفي الرواية أيضا، حيث الفضاء وجود رمزي مطلق يحيط بكل الأمكنة ويحتويها، بل ويحتوي بشر الأمكنة محددا مسارات حركتهم وفاعلا في تشكيل هوياتهم، وفي رواية "متاهة الرمل" تعدّدت الفضاءات و الأمكنة و لعبت دورا أساسيا ويمكن اعتبارها أهم عناصر الرواية، وبحسب الناقد مُحَمَّد البدوي في دراسته عن رواية المهجر التونسي فإنه "إذ لو لم تكن هذه الحركة في المكان ما كان للرواية أن توجد، والمتاهة حسب التعريف اللغوي يمكن أن تكون نفسية و لكنها متصلة بالمكان أكثر وفي أغلب الأحيان يكون جديدا وغريبا عن الشخصية التائهة". وكان تيه الراوي أول ما واجهنا: " عدت إلى الفندق متأخرا ، فقد قضيت وقتا طويلا في البحث عن المكان الذي يجب أن أركب فيه المترو في محطة الشاتليه. وبالرغم من أنني رسمت خريطة صغيرة للاستعانة بها في التنقل من الحيّ الذي تقيم فيه مدام ميشون إلى المكان

الذي أقيم فيه فقد تهت في تلك الممرات الطويلة التي تتقاطع في عدّة أمكنة". وهنا نشارك تساؤل مُحَّد البدوي في مقاربته للرواية "فهل تكون هذه المتاهة بمثابة ضياع الراوي في الحضارة الغربية فتصبح الرحلة بين مكان إقامته و مكان إقامة مدام ميشون على قصرها و وضوحها طويلة محفوفة بمخاطر الضياع و التيه، و يتأكد هذا المعنى في آخر الرواية فرغم الطول النسبي للمدة التي قضاها الراوي في باريس وتمرّس خلالها بمحطات المترو فهو تائه يبحث عن طريق الخلاص من الممرات الطويلة : " و في محطة الشاتليه ركبت قطارا آخر. قضيت وقتا طويلا في البحث عن المكان الذي ينطلق منه ، فقد تهت مرة أخرى في تلك الممرات الطويلة و المتشابهة ."

وفي الرواية تكثر الشخصيات التي عانت من التيه، لكن لم يكن من بينها شخصية رئيسة، فلم تكن ثمة بطولة فيها لذا انتفت شخصية البطل، والشخصيات كلها تضافرت جهودها من أجل استحضار الوطن في المنفى، فتعاملوا مع المكان بشكل ينسيهم الغربة، " فبالرغم من أن الفضاء أجنبي إلا أن أحياء عديدة صارت أقرب إلى الفضاءات العربية عموما والتونسية خصوصا مؤثثة بكل ما ينسي المرء أنه في بلاد الغربة"، وفي الرواية فإن السالمي لم يصف باريس ومعالمها المشهورة بل اكتفى بمكانين احتاجتهما المتاهة هما باربيس و بلفيل، ورغم إقامة الراوي في فندق قريب من محطة ليون فإن أغلب الأحداث تدور في حيّ باربيس و هو حيّ أغلب سكانه من العرب وفيه تجد كلّ أنواع المأكولات و الملابس والأغاني العربية حتّى لكأن المتجول يحسّ أنه موجود في مكان مغاربي، يقول الراوي "لما خرجت

من محطة باربيس وجدت نفسي في سوق صغيرة شبيهة بالأسواق الشعبية في "الحفصية" و الحلفاوين"، ويضيف "أعترف أن الشارع كان مفاجأة بالنسبة لي .كنت أعرف أن متواجدون بكثرة في باربيس لكني لم أكن أتصور أبدا أنه يوجد في قلب باريس شارع مليء بالعرب إلى هذا الحدّ ولولا مخفر البوليس الذي يقع بالقرب من الساحة الصغيرة لخلت نفسي في شارع شعبي في تونس أو الجزائر". وخلال تجوال الراوي في الشارع لا يكاد يرى فرنسيا، فقط عرب وأفارقة، ويكاد الأمر يتكرر في " بلفيل" أيضا، فالأحياء العربية في باريس أشبه بالجيتوهات، وتكاد تكون أماكن مغلقة على نفسها ، كأنها مدفوعة للانعزال عن المجتمع الفرنسي، ممنوعة من الإندماج فيه، فالراوي أول ما سمع بالمكان من مدام بيشون قرنت الأسم بالتحذير " الحيّ خطر قليلا .. انتبه إلى أوراقك ومالك"، ثم نسمع لكهل فرنسي قوله: " فرنسا امتلأت بالأجانب، السود والعرب غزوا بلادنا، فرنسا أصبحت مزبلة".

### حفر دافئة

كتب " الحبيب السالمي" روايته "حفر دافئة" بعد " متاهة الرمل" بسنوات خمس، وقدم فيها عوالم وشخصيات شبيهة ، فتبدو الرواية الثانية وكأنها جزء متمم للأولى، ومما يؤكد هذا الترابط بين العملين ما ورد بالصفحة ١٤٤ من حفر دافئة: "سبب آخر غامض وغريب جعل حمودة يتطير قليلا من ذلك المطعم، رغم اعجابه به وبصاحبه الظريف، وهو أنه شاهد فيه شاباً قيل انه جاء خصيصاً من تونس للبحث عن عم له

انقطعت أخباره تماماً"، بل أن حمودة نفسه ثمة اوجه شبه بينه وبين محمود الخذيري المبحوث عنه في " متاهة الرمل".

تبدأ الصفحة الأولي بشكوى الراوي من بطء الليل، و " الجسد منهك، والروح مخرقة مثقوبة مثل مرمى رصاص"، ولا عزاء له إلا مفكرة قديمة ملقاة على الطاولة، يفكر في استبدالها بواحدة جديدة لكن لا يجرؤ. فاهتراؤها و إن كان دليلا على تقادمها لكنه يكشف عن ارتباطها بماضيه الصالح للاستدعاء ليؤنسه في ليل الغربة البطيء. و الراوي في عزلته، تبدو حجرته الضيقة كحفرة وسط المتاهة، مغترب وحيد ليس بوسعه إلا ان يتذكر، والمفكرة و بالرغم من كونها تعاني اهتراء ظاهريا إلا أنها وسيلته لذلك، فيها يتجلى كل ماضيه وإن كان اختزله في أسماء مجردة، و أرقام تليفونات، لكن الذكريات تثير حنينا ، يبعث الأسماء المجرد فتخرج حكاياتها من بين صفحات المفكرة، وتتقاطع حكايات الراوي حكايات عادل الطالبي و سعاد غرس الله وحمودة الأشهب، ثلاثة شخصيات ليس ثمة تواصل فيما بينها، لا يربط بينها في الظاهر إلا سابق مرورها بحياة الراوي، فأثبتها في المفكرة، فيبدو إستعراضه لحيواتهم وتقاطعها مع حياته وكأنه ينظر في مرايا ليطالع وجه واحد متعدد الأحوال لكنه مسكون بالأسي وترقب الموت، الراوي الذي أحب أحد المقاهي لمجرد أن جدرانه تمتلىء بالمرايا، يصف الراوي وجهه " في المرآة يتراءى لي وجهي شاحبا مثل ليمونة بدأت تجف"، يصف من الشخصيات الثلاثة وجوههم فقط وكأنه يتأملها في مرآة، يتوجس منهم عند بدء علاقته بأي منهم، لأنهم مثله يتفرسون في الوجوه، لكن توثق العلاقات بما يتيحه من ألفة يسمح بتبادل الأحاديث،

فتنطلق الألسنة و تكف العيون عن التحديق الصامت في وجوه أشباهه من نزلاء الحفر الدافئة، والحفر هنا يقصد بها بيوت الغرباء وكلها في روايتيه قديمة، ضيقة، غير نظيفة، لكنها تصلح للاحتماء من العراء، فهي ليست سكنا وملاذا بل تشبه القبر بكونها حفرة في الأرض وليست بناء، وربما تمنحها ذكريات الغرباء دفئا يبعثه الحنين إلى بلاد بعيدة، كان قرار العودة إليها واضحا في الرواية الأولى، لكن غبارا كساه في الثانية، ويخفت حلم العودة لدي شخصيات الحبيب السالمي في رواياته التالية، لتستمر في سكنى حفر تملأ المتاهة.

## الشاعر وكاتب الهوامش في مهمة مخابراتية

رغم أن الحرب السورية لم تضع أوزارها بعد، ولا يزال الشعب السوري يعاني ويلاتها إلا أن الروائي فواز حداد أبدع عنها روايتين، فقد أصدر "السوريون الأعداء" (٢٠١٤)، وها هو يصدر "الشاعر وكاتب الهوامش" (دار رياض الريس للنشر، ٢٠١٧)، والرواية التي يبدأ عنوانها بالشاعر تصف المثقفين بأنهم "متوافرون بكثرة، ويقنعون بالقليل، .. الطريف أنه لا تنقصهم الحجة، يؤدلجون العمالة للنظام على أنها امتياز تبرره الوطنية". أما شخصية الشاعر "مأمون الرّاجح" فتمثل حالة نموذجية للمثقف الذي يجيد اخفاء حقيقته حتى عن نفسه، ويتعاون مع نظام لا يرضى عنه في قرارة نفسه، بل قد يكون من داخله معارضا له، يحدث أن يتم تكليفه برئاسة وفد يقوم "بجولة أدبية في محافظات القطْر وبلداته، بهدف توزيع متعة الشعر بالتساوي بين أفراد الشعب"، فوزارة الثقافة تعلن عن مساهمتها في الحرب بالشعر؛ وذلك بإطلاق شِعار: الشعر ضرورة كالخبز أو الماء أو الهواء، وإتحاد الكتاب يقترح "الدعوة إلى تجميع الصفوف وراء القيادة الحكيمة"، أما مأمون الذي تم اختياره بعناية فلم يكن مسموحا له بالاعتذار، رغم أن رأيه: "الشعر ليس ضرورة. الأكثر ضرورة هو الخبز والماء والكهرباء". وحينما يستدعيه الضابط خالد إلى إدارته الكائنة بأحد القصور الرئاسية، يصدمه بوصفه لمؤيدي النظام من الشعراء بأنهم: "عملاء لنا أكثر من اللزوم يؤيدوننا في كلّ شيء، نريد أشخاصا يروننا بشكل أوضح، ولو كان فيه انتقاد لنا".

تشكيل الوفد والمخاطر التي اعترضت طريقه يمكن اعتبارها مجرد هامش على المتن الذي تشكله المهمة الحقيقية للوفد، لذا اقتصرت الجولة على زيارة وحيدة لقرية مغربال، وهي قرية بين الساحل والجبل، ينتمي أغلب أهلها إلى الطائفة العلوية، وتقع وسط منطقة تختلط فيها كل الطوائف السورية، وسكانها يعانون معاناة مزدوجة، فالنظام يستهين بهم لأنه يضمن ولائهم، ومعارضوه يحسبونهم على النظام، والضيعة بحكم موقعها كانت مركزا التهريب، وفي الحرب أصبحت مصدرا للشبيحة، في هذه القرية المتخيلة تنشأ حركة دينية غامضة، يدعو أصحابها وهم ضباط متقاعدون يتزعمهم اللواء الركن نادر العارف إلى تصحيح الدين، بالعودة إلى الأصول، وإحياء شخص الإمام المعصوم، وبدأوا دعوتهم بإذن النظام ورعايته، وحضروا اجتماعاتهم بالملابس العسكرية. لكن تظهر في مقابلهم حركة تصحيح التصحيح، التي نادت بإبطال ألوهية الإمام علي لأن ألوهية البشر باطلة، النظام الذي يرعى هذه الخلافات والتناقضات يخشى أن تتسع هوتها فتؤثر على تماسك ظهيره الطائفي، لذلك كلف شخص مضمون الجانب (مأمون الراجح) ليرصد الحالة من الداخل، فيكون عينا للنظام، وأيضا أداة يدير بواسطتها الصراع لمصلحته، لذلك منحوه صلاحيات واسعة أقلقت الضابط المكلف بتسهيل مهمة مأمون، لكن الضابط خشي من تزايد نفوذ مأمون، فأخضعه لرقابة دائمة، فدبر لاغتياله باعتباره عميلا للطائفة السنية، وهو الأمر الذي كان سينهي المهمة دون نجاح، فقرر النظام التخلص من الضابط بقتله لضمان إنجاح المهمة، وهي

ليست انهاء الصراع الديني المحتدم بل ابقائه تحت السيطرة، لذلك سمحوا للواء السابق نادر العارف الذي كان على وشك خسارة معركته ضد الشباب، باستخدام مثقف آخر هو سليمان أو جامع الهوامش، فيعينه مستشاراً له.  ويكلفه الضابط خالد بمهمة أخرى موازية لمهمة مأمون، وهي أن يخترع إلها للدين الجديد، لكن الشاعر لا يحبذ الفكرة، يقول للضابط خالد: " قصة البحث عن إله جديد ليست بالاتجاه السليم ولا المعقول، إنها مضيعة للوقت، طالما هناك إله راسخ في عقول الناس، فلماذا يضاف إلهاً ثانياً، إلا إذا كان الهدف منه التشويش على معتقداتهم؟"، فيأتيه الرد "أية حركة دينية إن لم تنشغل بالقضايا اللاهوتية، ستعيث فساداً في الأرض ويكون ضررها أكثر من نفعها". أما المستشار المثقف قارىء الكتب وجامع الهوامش فيرد الجميل للواء بتعيينه إماماً معصوماً، وحتى لا يتسبب جهل اللواء في إفساد الأمر يتم تغييبه، وحتى لا يصبح المستشار نفسه مشكلة أو إلها فيما بعد، وليبقى جامع الهوامش هامشا، فلم يتم الموافقة على استخدامه إلا بعد وضع تصور كامل لكيفية التخلص منه، وبحسب الخطة "فالشاحنة تنزل حمولتها، الصناديق تنفرط محتوياتها من الكتب على الأرض، السائق يحمل أكداساً منها ويرميها إلى المدخل والنوافذ، الشاحنة واقفة..جرافة ضخمة تضرب الجدار، تقتحم البيت، وتتابع التقدم إلى داخله المستشار في الداخل خنقته الكتب والهوامش. الجرافة لا تتوقف عن العمل، تتابع التقدم؛ تهدم الجدران وتسوى الكتب مع الأرض، يتصاعد غبار كثيف يحجب الرؤية، الجرافة تسحق كل ما يصادفها، والغبار يبتلعه. ضياء يشق طريقه وسط الغبار؛ لا أثر للهوامش،

تحللت وتلاشت في الفراغ". وكان لابد أن يموت المستشار، فقد انتهى دوره، ولم يكن الدين الجديد إلا هامشا لمتن هو الدين الحقيقى للنظام، وهو المخابرات التي تصفها اللوحة المعلقة في مكتب الضابط خالد بأنها نور السموات والأرض، أي حلت محل الله.

### صوتان وظلال

رواية "الشاعر وجامع الهوامش" ترسم صورة لهيمنة النظام على مقدرات الشعب السوري، لذلك كان السرد بضمير الغائب مناسبا، وقد اعتمده الكاتب في أغلب فصول الرواية، بينما لم يُسمعنا من أصوات الشخصيات إلا صوتي الضابط خالد ممثل النظام والمؤكد لهيمنته، والشاعر مأمون صنيعة النظام، على العكس من العنوان الذي غيب الضابط واستحضر المستشار، فالواو في العنوان "الشاعر وجامع الهوامش" لم تكن للعطف ولا للحال، بل تفيد المعية، فالاثنين معا في معية الضابط خالد، يؤديان مهمة مخابراتية، ومهمة جامع الهوامش فرعية مؤقتة، لذلك تم تهميشه ولم يمنحه الكاتب فرصة للحكي، ويلاحظ أن ثمة ظلال من أعمال فواز حداد السابقة تظهر في الرواية، فهو ومنذ عمله الأول " موزاييك: دمشق٣٩" يحفر في التاريخ السياسي والاجتماعي لسوريا، ويزيح التاريخ ببراعة إلى خلفية المشهد الإجتماعي، مقدما شخصياته كشهود على الواقع وضحايا له في آن، كما أنه وفي روايتيه جنود الله ثم السوريون الأعداء، يطرح أسئلة عن الدين والثورة، ويواصل طرحها في هذه الرواية، فكأنها أسئلة لم يحسم الواقعى إجاباتها بعد، وإن امتازت الرواية الأخيرة بتناولها

لظواهر خطرة أعقبت الثورة، فخصص فصلا هو "سهرة تحت ضوء القمر: في التعفيشوالمعفشينوالمعفشين"، ليلقى الضوء عليها، كما يؤكد في فصول أخرى على إدارة النظام لها واستفادته منها، فحينما اشتكي مدير المركز الثقافي منهم، قيل له أن لا شئ يمنعهم من تجاوز أي قانون، والضابط يؤكد أهميتهم للنظام بقوله "الجنود يترددون أحيانا إزاء القتل أما هؤلاء فمجرمون بالسليقة"، أما المعفشون الذين يمتهنون اللصوصية، فهم "يدافعون عن الوطن" وإن بالقتل والسرقة.

## سلطات تتشابه في القمع والبؤس مهما اختلفت مرجعياتها

عبر فولتير عن رؤيته لقصور التاريخ الرسمي بقوله "لقد كتبنا تاريخ الملوك ولم نكتب تاريخ الأمة". فالتاريخ الرسمي دائما ينطق بلسان السلطة ويحتفي بالسلطان متجاهلا عوام الناس مع أنهم هم الذين يصنعون التاريخ بدمائهم.

ولما ظهرت الرواية حاول مبدعها أن يؤنسن التاريخ فاحتفى بالمهمشين والمقهورين وكل من أغفلهم المؤرخ الرسمي.

هكذا نشأ التعارض بين دوري المؤرخ والروائي، وقد تصدى لدراسته كثيرون منهم الدكتور فيصل دراج، خصوصا في كتابه "الرواية وتأويل التاريخ" حيث يقول أن "الروائي العربي يستدعي المؤرخ ويطرده لأكثر من سبب، فالمؤرخ يقول قولا سلطويا نافعا ولا يتقصى الصحيح، يهمش تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة.. ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ، وما امتنع عن قوله". وهو بذلك يشير إلى ما يجب أن يقوم به الروائي حينما يتخذ من أحداث التاريخ مادة لعمله الإبداعي، فرهانه أن يتعقب الفراغات التي أهملها التاريخ الرسمي، وأن يذكر ما أغفله المؤرخون، وأن يعي دائما أن دوره التأويل وليس إنتاج معرفة تاريخية.

## تحولات الحصن

رواية "حصن الزيدي" هي الرواية الفائزة بجائزة راشد بن حمد لعام ٢٠١٩، والصادرة مؤخرا عن دار نوفل للنشر والتوزيع في بيروت، تتخذ من الحصن عنوانا لها، وفضاء يحتوي أغلب أحداثها، فهو بؤرة الأحداث باعتباره رمزا للسلطة، لذلك فالأقسام الثلاثة المكونة للرواية تنسب الحصن للسلطة المهيمنة، مرداس (القبيلة) في القسم الأول، والزيدي (رجل الدين) في القسم الثاني، أما الثالث والأخير فالنسب للضابط الذي يحكم باسم (الثورة).

تبدأ الرواية بمشهد سينمائي متقن، حيث تركز الكاميرا على عبدالجبار ملقي على الأرض، ينقل نظره من بندقية أبيه الشيخ مرداس إلى عيني الأب، لحظات وتنطلق رصاصة تردد الجبال صداها.

لقطات متعاقبة تصور مشهد قتل شيخ الحصن لابنه الكبير، ثم تنتقل الكاميرا إلى الأم شبرقة في جناحها، وهي لا تصدق أن زوجها قتل ابنها، فتركز ناظريْها على أطراف غابة الجبال حيثُ تدور الحرب.. تنتظر أن يأتي الزوج مكذبا الخبر، فلما لا يأتي تضطر للتصديق و تغلق النافذة وتنكفىء على نفسها كسيرةً.

تهرب شبرقة من لحظتها القاسية إلى الماضي، لتنثال ذكرياتها ابتداء من يوم العرس وهي راكبة الحمار، متجهة نحو الحصن الذي يبدو لها "مهيمنا من قمته البعيدة"، تبلغ القمة لكنها تتركها بزواج الشيخ من فاطم

ابنة الشيخ الزيدي، قبل خمسة عشر سنة، كان جبار صبيا يافعا لم يفسد بعد، فكأن فساد الأب الذي انتقل إلى الابن لم يستفحل إلا بمصاهرته لرجل الدين الذي اتخذ منه مستشارا، بقتل جبار تفقد شبرقة كل شيء إلا الذكريات فتستسلم لها، تتذكر ابنها الأكبر "عنصيف" – اسم نبات بري ينمو في الجبال – وشبابه ودوره في فرض السطوة على الوادى، تتذكر عودته متقدما رعيته يحملون الأسلاب، ينوب عنصيف عن أبيه في قيادة الحصن، ويتولى مهام جمع الخراج من البن والقات ثم إرساله إلى الإمام في صنعاء، ويغير على القبائل الأخرى إن خرجت عن طاعة الدولة/ الأمام.

تشير الرواية عبر الذكريات أيضا إلى ملمح هام من ملامح المكان، يتمثل في طبقة "الأخدام"، الذين تصفهم بأوصاف سلبية تؤكد رسوخ التمييز الطبقي في الذهنية الجمعية للقبيلة، فهم غرباء عن الوادي، سود، غوغاء، أقذار، يسكنون الأكواخ التي تتجاور مكونة الأدرام، وهي تشكل هامشا بالنسبة للحصن الذي يمثل المتن، فساكن الحصن هو السيد، وسكان الأدرام أخدام، يعيشون حياة بهائمية، ويمارسون المحرمات ولا يعرفون دين الله، ذلك من وجهة نظر سكان الحصن.

لذلك تستهدف زخات الرصاص تجمعات الأخدام فهم إن ماتوا لا دية لهم وإن عاشوا يعمل من يقدر على العمل أجيرا في المزارع وبأجر بخس، عنصيف تعجبه واحدة من الأخدام اسمها حمامة فيتخذها خادمة في الحصن، ويزورها ليلا فتحمل منه، تلد بنتا تسميها زهرة البنت تحمل ملامح عنصيف ولون بشرته، وتشبه جدتها شبرقة، التى تستدرج حمامة

حتى تعرف من الأب الحقيقى لابنتها.

تستقر لها الأمور إلى أن يقتل عنصيف ويفر قاتله محتميا بالشيخ شنهاص شيخ غرب الوادى، تمرض شبرقة وتكاد تموت ويفاجئها الشيخ مرداس بالزواج من إحدى أقرباء قاتل عنصيف، وينجب منها ابنا يسميه جمالا. (لاحظ الاسم وإشارته الى جمال عبدالناصر).

هنا يتدخل الراوى العليم في ذاكرة شبرقة التي لا تتذكر كأم ثكلى، لكن تكمل حكاية عنصيف والحصن، وتحكي أشياء لا يُفترض علمها بها، ويتأكد البعد الطبقى في كراهية سكان الحصن لحمامة السوداء، وفي أمثالهم ومنها "اغسل الوعاء بعد الكلب واكسره بعد الخادم". وهم بلا ثمن لدرجة أن جبار الذي يحل محل أخيه عنصيف يجرب بندقيته الجديدة فيصوب على مزارع يعمل في الحقل، فسرعان ما يهوى على الأرض والفأس بيده، بينما العصافير تطير فزعة، بينما البعض أبدوا انبهارهم بمهارة جبار في التصويب.

مما يدفع الأخدام والمزارعين إلى الهرب باتجاه غابة الجبل، ويزداد تدريجيا عدد الهاربين وليسوا جميعهم من الأخدام، منهم أبناء عمومة لمرداس وأقارب لسكان الحصن، فلما يزداد عددهم وتقوى شوكتهم يشرعون في شن هجمات ليلية على الحصن، من هؤلاء عرام ابن المزارع الذي جرب فيه جبار التصويب، يتعرض للحبس مع الدواب، وفي الصباح يكتشفون أنه سرق الدواب وحمل عليها أمه وجثة أبيه وهرب لاجئا إلى غابة الجبال، والشيخ زيد الفاطمى في خطبة الجمعة يلعن الفارين ويسميهم

العصاة. لكنهم يواصلون التقدم، وتنحدر تدريجيا سلطة الحصن حتى ينقلب الشيخ زيد الفاطمي على صهره، فيحبسه ويسيطر على الحصن الذي يصبح "حصن الزيدي"، في إشارة إلى انتقال السلطة من شيخ القبيلة إلى رجل الدين الذي كان مستشارا للسلطة السابقة، وقام بتطويع الناس لها مستغلا تفسيراته للدين، ومعه تزداد الأمور سوءا، ويستمر القتل والحرق والحبس حتى تقوم الثورة في صنعاء ويسقط حكم الأئمة.

في البدء يظل الزيدي حاكما للحصن الذي يبدو وكأن لا صلة تربطه بالعاصمة وما شهدته من تغيرات، حتى يعود جمال ابن مرداس، وكان قد تعلم في مصر وعاد إلى اليمن ضابطا، ثم إلى الحصن ممتطيا صهوة دبابة، داخلا الوادي الذي لم تدخله من قبل سيارة، فيدك ما يعترضه من حجر وشجر، ويطلق مدفعها القذائف مهدما ما تسقط عليه وناشرة الرعب في القلوب قبل أن تتوقف لينزل منها جمال معلنا وصول الثورة إلى الحصن الذي أصبح "حصن الثورة" ويخطب في الناس واعدا بشمس جديدة تشرق على الوادي، وتساوي بين الجميع، لكن جمال سرعان ما يختفي ليعود الناس إلى تفرقهم، ولتبقى الدبابة رابضة في مكانها ليمتلىء مدفعها بأعشاش العصافير.

هكذا لا تختلف سلطة عن أخرى، سواء انتمت إلى قبيلة تقسم الناس إلى سادة وعبيد، أو أئمة يطوعون الدين لمصلحتهم الشخصية أو ثوار لا يملكون سوى الشعارات وإطلاق الوعود التي لا يستطيعون الوفاء بها، فلم يتغير في الحقيقة إلا اسم الحصن في تبعيته للسلطات المتعاقبة على

حكمه، بينما أحوال الناس ظلت مقيمة على بؤسها.

## تشابه واختلاف

الغربي عمران روائي مسكون بالتاريخ، فقد درسه في مرحلتي الليسانس والماجستير، ويكاد يوقف عليه مشروعه الروائي، فكل رواياته تعالج فترات من تاريخ اليمن، ليس بقصد كتابة رواية تاريخية وإنما بهدف الحفر في طبقات التاريخ الدامي لليمن في العصر الحديث، بحثا عن أسباب تغلغل العنف في بنية المجتمع اليمني. فرواياته تقف على حافة التاريخ اليمني الحديث لتقدم تأويله لأسباب ما أوصل وطنه إلى ذلك المآل الدامي شديد البؤس، لذلك تجد بين أعماله كلها صلات قربي بحيث يمكن التعامل معها باعتبارها أجزاء عديدة لرواية واحدة. فنجد في الثائر امتدادات لمصحف أحمر، ومسامرة الموتى هي جزء ثان لظلمة يائيل، و في حصن الزيدي الذي جاء مختلفا تماما من حيث طريقة البناء عن كل أعمال الغربي عمران السابقة التي اعتمد الكاتب فيها على الوصف المسهب، فقد كان صوت السارد حاضرا يرينا الأحداث والشخصيات كما يراها حتى وإن تعدد الرواة، لكنه في الرواية الأخيرة التزم الحياد، جاعلا من نفسه عدسة تلتقط ما يمر امامها من صور، فندر اعتماده على الوصف وزادت تقريريته الملائمة لأسلوب السرد السينمائي الذي قدم الرواية من خلاله. فالرواية تركز على مكان هو الحصن كمقابل للوطن والسينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فجاء النص مقسما إلى مقاطع تصويرية بعضها متزامن وتم تقديمها باستغلال امكانيات الكاميرا في التنقل الحر بين

الأماكن، فتم توزيع الأحداث على لقطات تمسح الأحداث والأشخاص من الخارج.

أما من حيث الشخصيات والمكان فنجد أصداء وامتدادات لروايات الكاتب خصوصا مصحف أحمر، كذلك نلمس مفارقة فيما يخص وضع المرأة، فهي تعاني في الواقع الذي تصوره الرواية تهميشا وإقصاء واضحين وبالرغم من ذلك نجد لها أثرا في تحريك الأحداث، فمثلا يلحظ القارىء للروايات حضورا وتأثيرا كبيرين للأم مقابل انحسار لدور الأب، وكذلك يلحظ حيوية شادن ابنة شنهاص وعائشة زوجة مرداس وأم ابنه جمال، وزهرة حبيبة قارون، كلهن فاعلات ومؤثرات ، كذلك يعتمد السرد في حصن الزيدي خصوصا في نصفها الأول على سيل ذكريات الأم شبرقة شيخة الحصن، وفي ذلك تتشابه مع مصحف أحمر حيث الراوية امرأة، تصف حركة الأشخاص داخل المكان المفعم بالعنف سواء في الجبل أو الوادي، وكذلك السجن والضريح.

## حشرة حديدية تحيل حياة أسرة عراقية إلى جحيم

أصبحت الحرب هي الموضوع الأكثر حضورا في الرواية العربية في القرن الجديد، فالحرب أصبحت واقعا يوميا يعيشه الإنسان العربي، وحتى لا يقع الكاتب العراقي "وارد بدر السالم" في دائرة التكرار أو تناول أحداث مستهلكة، آثر في روايته الأحدث "شظية في مكان حساس" (الصادرة في بغداد ٢٠١٩ ) أن يحكي عن بغداد ما بعد الحرب، وقد ذكرتني روايته بمقولة الأنثروبولوجي الكندي اريك جانيون عن الألم، وإنه ليس شيئا غير الذات الموجوعة نفسها، فليست الذات إلا وعيها بالألم. فالرواية وبامتداد مائتي وخمسين صفحة تسرد رحلة أسرة عراقية مع الألم الجسدي والنفسي الذي صهرها، وأعاد تشكيلها وصياغة حياتها عقب تعرضها لمحنة لا تكون استثنائية في زمن الحرب.

تحكي الرواية عن "نور" وهي امرأة أربعينية تتعرض للإصابة عقب انفجار آخر مفخخة في بغداد، بحسب العنوان الفرعي للرواية، الذي أثبته المؤلف ربما ليقول أن الحرب قد انتهت وأن روايته عن الحرب بعد أن تنتهي، تصف الرواية يوم انفجار المفخخة بأنه "يوم الفزع الكبير الذي أحرق السوق والناس، وأحال حياتنا إلى جحيم مبهم، وعرض جسد زوجتي الخجول في المستشفيات والعيادات الطبية الخاصة إلى العيون التي رأته، وتنقلت عليه وفحصته ولمسته في أكثر المناطق سرية وعفة". هكذا أدى الانفجار وما تلاه إلى انتهاك الجسد الذي كان "اجتماعيا ومقدسا

لأنه كان سريا" لكنه "تبعثر في الإنفجار، وانسلخ عنه الحياء قسرا في الفحوصات والمعالجات، والترميم والترقيع، فأزالوا عنه الحشمة، ففقد استقلاليته ليموت مؤقتا".

هذا الانتهاك تعبر عنه الرواية بكلمة "العري" التي يتواتر ذكرها كثيرا، بمعنى انكشاف الستر، سواء كانت فعلا تمارسه الزوجة التي فقدت خفرها وحيائها القروي فتقول لزوجها " أحتاجك .. خذني.. ادخلني " أو حينما يصف الزوج سلوك زوجته، ويلاحظ أن "العري" كفعل أو كلمة حضر كلما تفاقم شعور الشخصية بالعجز أو الحيرة، فجاء تعبيرا عن توتر الذات الساردة بين رغبتها في البوح، وخشيتها من الفضيحة ( تكرر في النص وصف الشظية بالفضيحة ) .

وأيضا تستخدم الدكتورة تمارا نفس الوصف حينما تتحدث عمن يقصدون عيادتها كطبيبة نفسية، باعتبارهم مصابين بفوبيا الحرب، وتقول للزوج في معرض تفسيرها لحالة نور: "هذه هي الحرب، تعرينا حينما لا نكون مستعدين للعري، وتنزع منا الخجل لتكشف عن بعض ما لا يجب أن ينكشف فينا، فتجعلنا نرى في الجمال قبحا كثيرا".

### طقوس الراقصة

يلجأ وارد بدر السالم في أغلب رواياته إلى نمط الراوى العليم، وعادة ما يجيء السرد عنده بضمير المتكلم، فيسرد الأحداث بأسلوب مباشر، وقد يتحول من راصد أو مراقب للأحداث إلى مشارك فيها، خاصة وأن

الراوي في "شظية في مكان حساس" هو الزوج، وهو شريك في الأحداث وفي الألم، وأيضا في التشظي مثل الزوجة نور التي تواجه تشظ نفسي وبدني عقب إصابتها في الانفجار، لذلك عمد الكاتب إلى تشظية البناء الفني لروايته، فبدأ مباشرة بما يشبه المفتتح، وعبر ثمان مقاطع مرقمة، أولها حوارية قصيرة بين الأب وابنته لبنى، يبدأها بسؤال يبدو غريبا "منذ متى وأمك ترقص؟"، تجيبه "منذ أكثر من ساعة" ويلحظ الأب أن وجه ابنته اكتسى بألم مبكر، بينما يتسائل في المقطع الأخير "الرقص فرح الجسد أم ألمه؟" ويتسائل معه القارىء: لم ترقص الأم كل هذه المدة؟ وما سر حزن الإبنة وألمها؟ ونجد الجواب في المقطع الأخير "ترقص في حجرتها وحيدة لتنتزع حشرة الحديد الناعمة لاهثة، دائخة الرأس، متكسرة الروح، وهي تصارع الشظية المتحركة في مكانها الحساس، لعلها تنزلق فجأة وينتهي الألم الغريب الذي اجتاحها منذ ستة أشهر". الرقص إذن ممارسة تقوم الزوجة كنوع من العلاج المرجو لعل الشظية تنزلق وتغادر جسدها، أو لعله طقس تؤديه حتى تطلق روح الشظية الشريرة أسرها، لذلك تؤديه وحيدة وبعنف ولمدة طويلة منهكة.

ويفضى المفتتح إلى مقتبس من جاستونباشلر " كل شيء يرتج حين يرتعش النور"، والارتجاج يفتت الأشياء والأشخاص يحيلها إلى شظايا يلملمها الكاتب في فصلين الأول قصير، يلامس بدايات التغير الذي يصيب نفس وروح نور، والثاني يشغل نحو مائتي صفحة من متن الرواية، ويبدأ بما يسميه "فضيحة الشظية" ثم تتوالى النثارات أو الشظايا التي تبدو كل منها كتفصيلة أو جزء من لوحة فسيفساء ترصد الخراب الذي أحدثته

الحرب بأرواح البشر.

### حشرة حديدية

يصبح جسد نور ميدانا للحرب، فقد اخترقته شظايا كثيرة، بأحجام متوسطة وصغيرة، تم استخراجها كلها إلا واحدة، بحجم رأس دبوس، لم يستئصلها الجراح الذي برر للزوج تركه لتلك الشظية الصغيرة لحساسية الموضع الذي سكنته، وطمأنه بأنها ستزول مع الوقت أو تستقر في مكانها، لكن الشظية لم تزل ولم تستقر، وتصبح الشظية المتبقية بداخلها هي الحرب، فبعد ستة أشهر من المعاناة، تغيرت نور وكأنها خرجت من قبر إلى الحياة ثانية، تصبح أخرى غير التي خبرها الزوج لعشرين عاما، فالقروية الخجول المحتشمة تصبح امرأة أخرى تماما بفعل الشظية التي تصفها الرواية بأنها "حشرة الحديد الناعمة"، التي تتحرك في المكان الحساس فتعمل كما لو أنها عضو ذكري، تصيب الزوجة بحكة تشعرها بحاجة دائمة لممارسة الجنس، فيتحول الزوج إلى آلة جنسية، وأصبح يرى الزوجة "شظية جارحة"، لكنه رغم ما يصيبه من ألم ومن قرف يظل متعاطفا معها، ويتألم لحالها وهو يراها "تذوب من الالم وتتوحش كثيرا بسبب الحكة المهيجة"، ويراها تنهار امام ألمها الجنسي الذي يقتلها ببطء، فيخشى أن تنتحر لتنهي آلامها، ويعاود التردد على المستشفيات والعيادات الطبية ما بين نفسية وعضوية حتى يقترح أحد الجراحين علاجا ناجعا يتمثل في إجراء عملية ختان لنور، فلن يستطيع استئصال الشظية إلا باستئصال المكان الحساس الذي سكنته، وفي ذلك علاج لحالتها الراهنة ووقاية من تداعيات أخطر

قد تحدث مستقبلا، يتكفل الزوج بإقناع زوجته بالموافقة على إجراء العملية، فتفيض عيناها بالدمع، بينما هو يضمها إلى صدره وهو يهمس لها: "هذه هي الحرب حبيبتي نور، تقص فينا أعز ما نملك".

## رواية كيميا تفكك الصورة النمطية لمولانا جلال الدين الرومي

لم يكن ورود وليد علاء الدين نبع التصوف في روايته "كيميا" (القاهرة، ٢٠١٩) بحثا عن كرامات تفيض بالعجائبية على روايته، أو جريا وراء أسطورة، فلو كان ذلك هدفه لأمدته المراجع العديدة التي تتناول سيرة مولانا بما يفي بالحاجة، على الرغم من أن كثيرين عالجوا سيرة جلال الدين الرومي روائيا وقد أشارت رواية " كيميا" إلى معالجتين إثنتين واحدة هي الأكثر شهرة، للروائية التركية أليف شفق في روايتها "قواعد العشق الأربعون"، والثانية للكاتبة البريطانية المولودة في فرنسا مورلمفروي بكتابة روايتها "بنت مولانا"، وهي التي لفتت انتباه وليد علاء الدين إلى شخصية "كيميا" فآثر ان يلاحق طيف كيميا الفتاة التي نسيها الجميع، ليرفع عنها ظلما أوقعه عليها العاشق الأكبر.

وكيميا فتاة فقيرة من بلخ التي نشأ بها الرومي، أمها كانت زرادشتية ثم اعتنقت المسيحية وأبيها كان مسلما خشي أن تغير أمها دينها بعد وفاته فألحقها بالشيخ جلال الدين الذي غادر لبخ إلى قونية، فعاملها كابنته وأوصى أصغر أبنائه – علاء الدين ولد – بها خيرا، مؤكدا على أن يعاملها كأخته، لكن الشيخ أهداها فيما بعد إلى مريده شمس التبريزي الذي كان يكبرها بأكثر من خمسين عاما، ليدفعه إلى البقاء في "قونية"، وقد انطفأت كيميا سريعا وغادرت الحياة، إذ كانت محبة لعلاء الدين ولد ابن مولانا، وبعد موتها رحل التبريزي عن قونية، وقيل أنه قُتل وان علاء الدين ولد هو

من قتله رفضا للتأثير الكبير الذي كان يمارسه على مولانا وللتغيير الذي أحدثه في حياة الرومي، وأيضا انتقاما لكيميا.

## إشارتان ورحلتان

يفتتح الكاتب روايته بمفتتحين كاشفين، أولهما مقتبس من جلال الدين الرومي، يقول نصه: "الليلة الماضية في المنام، رأيت شيخا في حيّ العشق، أشار إليَّ بيده: اعزمْ على الالتحاق بنا"، وقد أملاه وهو يعاني سكرات الموت، على أحد مريديه، فكان آخر ما نظم جلال الدين أما الثاني فهو للكاتب نفسه، يقول "ولكنني قررت قبل ذلك، أن أصنع ثقبا في الجدار الغليظ، لتحلق روح كيميا".

هكذا يهيىء الروائي أذهان قرائه إلى أمور تكشف عن جوهر الرواية وهي في طور التشكل، أولا دور المنام أو الحلم في حياة الراوي وفي بناء الرواية، ثم دعوة مولانا له للحاق به، ولعل تكليف المركز العربي للأدب الجغرافي، ارتياد الآفاق له وسفره إلى تركيا من أجل المشاركة متابعة الاحتفالات بمرور ثمانمائة عام على وفاة مولانا جلال الدين الرومي، تمثل تجليا لتلك الدعوة، وقد قام الكاتب (الراوي) بتغيير الغرض من الدعوة لتصبح كشفا عن شخصية كيميا، فلم يجد بسهولة وسيلة مواصلات تنقله بسرعة إلى قونية، بينما تكفل الحلم بتنفيذ قراره بصنع ثقب في الجدار تنفذ منه روح كيميا، وكان الثقب مصدرا لضوء كان كافيا ليشير للرائي إلى الشرخ، الذي بدا له كجرح على وشك الالتئام، ونافذة في جسد حي". هذه هي الخطوط الثلاثة الرئيسة التي اعتمد الكاتب عليها في غزل نسيج

نصه القائم على تذويب الحدود بين الواقعي والتاريخي من جهة، عبر رحلتين الأولى هي رحلته الحقيقية إلى تركيا أما الثانية فهي رحلة تقصي شخصية كيميا وقبرها في المصادر التاريخية، أو بين التخييلي والتسجيلي من جهة أخرى وذلك باستدعاء تفاصيل المهمة الصحفية المكلف بها، واستمراره في إرسال متابعاته ومشاهداته عبر تقارير متوالية تمثل الجانب التسجيلي في الرواية، باستخدامها لآليات أدب الرحلة وأيضا بذكرها لأسماء حقيقية مثل الشاعر نوري الجراح الذي كان يتلقى تقاريره الستة المتوالية وكان عنوانها كلها "الطريق إلى مولانا"، أو أسماء أصدقائه الذين ساعدوه في ترجمة الرسالة المكتوبة باللغة العثمانية القديمة أو أتاحوا له معلومات عن كيميا.

### الحلم والمشهدية

تميز السرد في رواية كيميا بقدرته الفائقة على نسج مشاهد يمتزج فيها الواقع بالخيال، ويتداخل فيها الاستشراف بالاتكاء على الرمز، وقد اعتمد المؤلف كثيرا على الحلم كوسيلة لبناء تلك المشاهد، التي مارست تأثيرا قويا على قارئها مكونة انطباعا لإيجابيا لديه أساسه الصدق الفني الكبير في سرد الإحداث والتمهيد لها، فالمشهد الافتتاحي للرواية يبدأ بقول الراوي " استيقظت على برودة تسري في أطرافي. بصعوبة نجحت في تحريك ذراعي اليمنى متحسسا ساقي. انتابني ذعر من عدم إحساسي بوجودهما، وازددت فزعا لما طقطق جذعي كالحطب اليابس حين هممت برفعه"، نكتشف فيما بعد أن تلك البرودة كانت حلما، فالجو ليس باردا

والراوي أحد المصابين بما يسمى الحلم الصافي، الذي تقدم الرواية معلومات عنه كأحد تجلياتها كرواية معرفية، كما أن هذا المدخل يشكل حيلة فنية تتبعها الرواية لإدخال الروائي في رحلة البحث عن كيميا وللتعرف على قرينه علاء الدين ولد. وكان مبررا للملمح الغرائبي الذي لم تخل منه الرواية.

### المجد للكلمات

لم يقم وليد علاء الدين بإهالة التراب على وجه مولانا ولم يقم بتكسير صنمه، فالصورة الشائعة لجلال الدين الرومي هي صورته النمطية في أذهان مريديه، حولوه إلى صنم لم يعبده الروائي بل بحث خلف تفاصيل الصورة المرسومة عن ملامح الإنسان الحقيقي. صورة يقبلها عقل الكاتب المنحاز للإنسان.

وقد تضمن النص أكثر من إشارة إلى قناعات الكاتب تلك فحينما استدعى المقام ذكر انتصار المصريين على الأتراك ذكر أنه كان يقرأ وقلبه معلق بالفلاحين المصريين الذين جندهم ابراهيم باشا وحملهم من حقولهم وأحضان أسرهم للقتال في برد مدينة تبعد عنهم آلاف الأميال، كذلك أشار النص إلى رواية كتيبة سوداء للمنسي قنديل التي تحدثت عن المصريين والسودانيين الذين تم اقتيادهم إلى الحرب في المكسيك.

هذا الموقف يفسر غضبه من جلال الدين بسبب موقفه من كيميا التي قال عنها ابنته، ثم أهداها للتبريزي حتى لا يرحل مبتعدا عنه، مجهضا

قصة حب عفيف نشأ بينها وبين ابنه الأصغر علاء الدين ولد، ومستجيبا لوشاية أو غيرة زوجته الثانية كيرا خاتون، فكيف لشاعر حقيقي وقطب صوفي أن يفعل ذلك؟ و لماذا لم يزوج شمس من ابنته الحقيقية مليكة خاتون، ولماذا خلت أشعاره من ذكر كيميا بعد موتها، لماذا عاشت نكرة وماتت مجهولة القبر؟، ويجيب بأنها "كانت إنسانا، لذا سقطت في بحر الصمت ولم يحدث سقوطها سوى فرقعة صغيرة لم يسمعها أحد على وقع معاول بناء الأسطورة"، تلك الأسطورة تم بنائها من كلمات الرومي التي وارى جميلها قبيحها، أما كيميا فكانت مجرد كلمة واحدة، لا بلاغة فيها ولا مواربة، فالمجد للكلمات ولا قيمة للإنسان.

رأت انشراح عويضة في منامها كأنها ماتت، كما رأت قبرها يتحول إلى مقام يؤمه المريدون من كل مكان، يتحاكون عن كراماتها، وعن موتها المتكرر.

تكرار الموت هنا يشير إلى تعدد مرات رجوعها إلى الحياة، أما المقام، ففيه دلالة على شخصيتها العجائبية التي تأتي بالخوارق، وعلى أن المحيطين بها مؤهلين للاقتناع بالخرافات، كما أنه دلالة على الموت الأخير الذي لن تعود منه.

### ابنة عبدالناصر

تبدأ الرواية بسرادق العزاء المقام بعمر مكرم، وفيه يجلس الأسطى حسن زوج المتوفاة مذهولا، لدرجة أنه يشك في أن العزاء يخص انشراح أخرى، بينما المتوفاة التي تدرك ذهول زوجها تتسلم زمام السرد من الراوي العليم لتزيل الالتباس وتؤكد على أن المأتم يخصها، وأن الموت حررها من الخوف، ثم تتذكر لحظة احتضار جدتها نرجس وبدء علاقتها بالموت وبالزائر أو الهاتف الليلي الذي يحدثها عن "فيريل" التي ستصبح مصدر قوتها في الحياة، وقتها كانت في الخامسة عشرة، ثم تنسحب تاركة الراوي يكمل مهمته مع تأكيدها بأنها قد تضطر أحيانا إلى أن تتدخل وتحكي عن نفسها ما لا يعلمه عنها غيرها، وهذا ما يحدث فعلا إذ تتكرر عبر البنية

الدائرية للسرد تدخلاتها، خصوصا عبر قراءة غادة لكراسات المذكرات، يعود السارد العليم إلى القاهرة أواخر الخمسينيات حيث لم يعد هناك ملك ولا انجليز ولا طرابيش، فثورة يوليو قامت وعمرها أربعون يوما، وتزامنت مع دخول أبوها السجن، فلم تعرف لها أبا غير ناصر، وفي طفولتها كانت "الإمة" لعبتها المفضلة، حيث تسابق كل الأطفال لتلمس الحائط قبلهم لتفوز، وجائزتها أن تكون إبنة ناصر، فتهتف بفرح: "عبدالناصر أبويا"، وحينما تدخل المدرسة تكتب على الكراسات المدرسية اسمها " انشراح عبدالناصر" ولما تتعرض للتوبيخ تضيف اسم عويضة دون أن تحذف اسم عبدالناصر.

لكن انشراح ابنة البلطجي والتومرجية لا تصل إلى القمة، ولا تصبح وزيرة كما تنبأت لها المعلمة، ولا حتى تستطيع إكمال تعليمها، وتجد وسيلة للتعويض فيما يمتلك ابراهيم، حبيب الصبا من كتب فتعرف لوركا والرومي وغيرهما، وتصر على أن تصحب إبراهيم إلى الجامعة طيلة سنوات الدراسة الأربعة، لتحقق حلما مجهضا، ولتكتسب معرفة ووعيا تبرر بهما الرواية إتيان انشراح لأقوال وأفعال يستحيل أن تصدر عن امرأة شبه جاهلة. وأيضا لتجد ذكريات تعينها تحمل غياب ابراهيم الذي سافر في بعثة إلى فرنسا، لتقضي إثني عشرة عاما في انتظاره قبل أن تتزوج من ابن شقيقته حسن، كانت على مشارف الثلاثين، أفاقت حينما رأت قريناتها يسرن في الشارع، وفي أيديهن أطفال قاربوا سن البلوغ، فتدرك أنها عاشت عمرها كله كمن تجلس في عربة ساكنة، ويمر بجوارها قطار مسرع، فتتصور أنها هي التي تتحرك.

## دوائر سردية

سواء كان زمام السرد بيد راو عليم أم بيد انشراح، وهي الشخصية المحورية في الرواية، فإن الحكايات تتوالي بفعل التداعي الحر، والاسترجاعات التي تستعيد كل الشخوص الذين مروا بحياة انشراح، وهو ما يشكل البنية السردية الخاصة بالرواية، التي تنقسم إلى فصول تحمل أرقاما متوالية حتى رقم ٢٢، وتتعدد مع الفصول دوائر السرد، فثمة دائرة كبرى تبدأ بالسرادق في الفصل الأول وتنتهي به في الفصل الأخير، وبينهما دائرة أصغر نسبيا يسترجع كل فصل فيها جزءا من سيرة انشراح، هذه الدائرة بدورها تضم دوائر أصغر لعدد من المقربين لانشراح، أو المؤثرين في حياتها، كأسرة كاترين اليونانية، أو أسرة بيبرياناالأرمنى التي كانت بمثابة أسرة ثانية لها افتقدتها بعد أن هاجروا إلى أمريكا، فحرمت انشراح من شوارع القاهرة الراقية النظيفة لتصحب جدتها نرجس إلى الموالد. ولتجد نفسها مضطرة إلى ملازمتها دائما، فتعطيها العهد قبل أن تموت، وترث عنها عملها كبصارة، تقرأ الفنجان لمعرفة الطالع وتفك السحر.

وهكذا يتم تقديم الأحداث والعلاقات دون نسق ولا ترتيب زماني أو مكاني، ويغيب في بنية الرواية الحدث الكلي الشامل، فهي تتألف من عدد من الحكايات تنتظم على دوائر أوحلقات متناثرة، وسط ركام من الأوصاف والاستطرادات، فهي ليست رواية حبكة تقليدية، بقدر ما هي رواية نماذج لبشر في عالم ملحمي يشبه عوالم السير الشعبية، فتصبح الرواية سردا لسيرة انشراح والدائرين في فلكها من شخوص مثل الأسطى

حسن كلشنكان أو شقيقها سيد وزوجته وابنائه، وغادة وناهد وغيرهم، وهي السيرة التي تتقاطع معها أو تنعكس عليها المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها القاهرة منذ مولد انشراح في منتصف ١٩٥٢، وحتى رحيلها بعد انتخابات ٢٠١٠.

أما المسار الروائي في ١٠٤ القاهرة فهو أقرب إلى أن يكون لوحات، تمثل كل لوحة لحظة زمنية في تلك السنوات الممتدة من ١٩٥٢ وحتى ٢٠١١، وكل لحظة تعبر عن تاريخ وتعرف بالشخصية التي تحكي عنها الدائرة، بحيث تتكشف ملامحها الحسية والنفسية، ونعرف طريقة تفكيرها ووضعها الاجتماعي، ونعرف تاريخها الشخصي وعلاقته بالتاريخ العام، وهكذا عبر دوائر تحكي عن منال وناهد وحسن وابراهيم وباقي الشخصيات، هذا وتفضي الدوائر بعضها إلى بعض وتتماس أو تتداخل بالدائرة الكبرى التي تشكل متن الرواية التي ترسم عبر حركة شخوصها في المكان لوحة متشابكة للقاهرة عبر ستة عقود، والرواية حين تفعل ذلك تجعلنا نستعيد ذلك التاريخ، ونعيش الدوافع التي ألجأت الشخصيات إلى الشعور والفعل كما في واقعهم المعيش.

### اتساع الشروخ

يشير عنوان الرواية " ١٠٤ القاهرة"، من ناحية إلى المدينة التي ارتبطت بها انشراح وعاشت تحولاتها خلال ستة عقود، وإلى رقم سيارة نقل الموتى التي ستُخرج انشراح من فضائها الذي يعاني شروخا تؤذن بتفتته، وهو الذي شهد لعقود تمددا واتساعا، فخروجها من الكلحة إلى

شوارع واسعة نظيفة ارتبط بدخولها إلى بيت العم بيبيريانالأرمنى فتعلمت من أسرته الكثير، وهو الأمر الذي تكرر مع أسرة كاترين الخياطة اليونانية، فقد صادقت ابنتها إيريني، فتحكي لها قصص الإسكندر الأكبر وكليوباترا وفورتونا ربة الحياة القادرة على تحويل البهجة إلى أحزان. كما تسببت حكاياتها وارائها عن الحب والجنس في التأثير على نفسية انشراح التي مالت إلى العزلة والاعتكاف، وتعرضت لنوبات إغماء عميقة ومتعددة فظنها الناس موتا، لكنها كانت تفيق فقالوا عنها " انشراح أم الخمس أرواح" وكان ذلك بداية لاعتقادهم بكرامات انشراح.

هاتين الأسرتين أكسبتا شخصية انشراح بعدا كوزموبوليتانيا زاد من خبراتها وعمق من شخصيتها، على العكس من مادلين التي تنطق اسمها "انشراخ" التي تنزعج قائلة "ربنا ما يجيب حاجة وحشة"، وتوضح معنى الشرخ باعتباره فألا سيئا، تكتشف فيما بعد أن المرأة الأوروبية تؤمن بالخرافات مثل جدتها نرجس، فمثلا كانت الجدة تضع الباذنجان على النار ليتخلص البيت من النكد، وهو الأمر نفسه الذي تفعله مادلين التي تقتنع بأن الباذنجان الأبيض والأسود يكونان معا دائرة الحياة وبشويهما معا تتجدد الحياة وتتحسن.

لكن مادلين تقنعها أن تلك المعتقدات ليست خرافات، وإنما هي عادات سليمة، تفسرها علوم الطاقة، وكل هذه الظواهر التي تبدو غريبة يكشف العلم أسبابها، حتى موتها المتكرر يفسره العلماء بظاهرة معناها خبرة خارج الجسد، ويتكفل الحلم بتأكيد ما تأتيه انشراح من خوارق، كما

يفسرها أيضا، فالهاتف المتكرر أو الزائر الليلي يمنحها قدرات خارقة، ويحدثها عن فيريل، أما غادة فتشرح لها في الحلم أن "ڤيريل" تعنى الطاقة الكونية الهائلة التى تشع من بعض الكائنات، ومن يملكها يصبح أهلاً لسيادة جسده والناس والعالم من حوله، كما يشرح لها الزائر الليلي أن هذه القوى هى طاقة كونية يملكها محبو الخير الذين يملكون أو تتملكهم روح سوماتي المكلفة بإنقاذ العالم من الدمار.

هكذا تسعى الرواية لتفسير أو عقلنة الجانب الغرائبي في شخصية انشراح، كما تسعى أيضا إلى إقناع من يتشكك في صدور أفعال خارقة وأقوال حكيمة عن امرأة شبه جاهلة، فتكتب على لسان انشراح في مذكراتها "مازلت أشك أن هناك قوة غريبة تحركني، أنطق بلسانها، أميل إلى تصديق أنها عقلي الباطن، ولكنها أحيانا تتحدث بحكمة وخبرة ولغة وفصاحة لا أمتلكها، ولكني قد قرأت مرة أن الإنسان يحتفظ في ذاكرته بخبرات الأجيال السابقة والتي تنتقل إليه كعوامل وراثية، ربما يكون هذا مصدر المعرفة". وقد لاحظ السوماتي نفسه حيرتها، ونعرف أنه نفسه الزائر الليلي حينما يقول لها في محاولة لإقناعها: "إن الإنسان نفسه يملك من القوى ما يغير به مسار الحياة، بل مسار الكون والمجرات في السماء وحركة دوران الأرض، أنت تملكين قوة خارقة حقيقية، قوة جبارة هي قوة الرأفة، وتتمتعين بقدرة نفسية شافية، لقد كان عيسى المسيح يعالج الناس بقوة الرأفة".

تنقلت انشراح بين بيوت كثيرة في انحاء القاهرة، عملت في أغلبها

خادمة، كانت مسلحة بقوة الرأفة تلك، التي جعلت من شقتها الضيقة بالكلحة ملجأ لصديقاتها في أزماتهن، فتركن المعادي أو الروضة ليقمن لبعض الوقت مع انشراح، منهن غادة التي ترفض حب وملايين عادل هيدرا الرأسمالي الذي يبني الكمبوندات في القطاميةهايتس غير بعيد عن الكلحة، وترفض الحصول على فيلا في الكمبوند وتغادر المنتجع كله قاصدة بيت انشراح.

يبدو المنتجع رغم اتساعه فضاء مغلقا تضيق فيه نفس غادة، أما الفضاءات الأخرى فهي ليست كذلك فهي منفتحة على بعضها البعض، مكتفية بذاتها، هذا ما تنقله لنا دون عمد انشراح التي تستكشف المدينة عبر حركتها فيها، راصدة حكاياتها وتحولاتها وتشوهاتها.

تتداخل الأحداث وأزمنة وقوعها، وتتردد البنية الزمنية بين ماض وحاضر، ثم ماض أبعد تعود منه ثانية إلى الحاضر، ولا تشير إلى زمن محدد إلا نادرا كقولها عن يوم اغتيال السادات:"ضربوا نار على الريس"، وهي بما تمتلك من فيريل و سوماتي استطاعت أن تتعايش مع الجميع، وأن تتفاعل معهم على العكس من ليلى زوجة شقيقها سيد، التي غادرت الكلحة لتسكن في فيلا بالمعادي فتشعر بغربة وهو نفس الشعور الذي يلازمها حينما تسكن بيتا امتلكه سيد في المهندسين، هذه التنقلات تشير من جانب إلى الصعود طبقيا الذي حققه سيد وزوجته واشباههم معتمدين على ما جنوا من أموال مشبوهة المصدر. فالمال وحده وأيا ما كانت وسيلته كان هدفا وكان وسيلة للترقي لكل الذين حضروا سرادق العزاء،

يكتشف حسن حينما يفيق من ذهوله أنه يعرفهم كلهم فهم يمثلون الصفوة – الآن– ورغم كل ما بينهم من تناقضات إلا أن السرادق جمع بينهم ليبدو وكأنه سفينة فضاء جاهزة لتنقلهم بعيدا عن الكلحة وعالم قديم تمثله انشراح، إلى القطاميةهايتس وما يماثلها من منتجعات تحاصر القاهرة القديمة التي توقف تمددها، ويبدو مشهد خروج جثمان انشراح منها بمثابة إعلان عن قرب نهايتها، فمحتكروا المال والسلطة والمنتسبين لهم من شخصيات الرواية مثل بيسة أخت انشراح التي تزوجت الإخواني وأصبحت الحاجة أم عبدالرحمن، وطارق بن سيد وليلى أصبحا نائبين في البرلمان، وابراهيم العائد من فرنسا بعدما أصبح شخصا مهما تتابع الصحف أخباره، كل هؤلاء نفذوا من تشققات الفضاء القديم ملتحقين بالسادة في فضائهم الجديد المغلق رغم اتساعه، تاركين حسن الذي يشده ماضي جده طوبار زعيم المقاومة بعيدا عن حاضره التعس، وأشباه حسن الغائبين وجدانيا في حلقات الذكر أو حلقات دخان المخدرات، وهكذا ترصد الرواية تفتت عوالم المدينة التي تشهد أفولها، وتستشرف تحول العلاقات بين الفضاءات المتجاورة بما ينذر بنشوب صراع قد يزيد من اتساع الشروخ التي تنسرب منها أرواح اولئك المتمتعين بقوة الرأفة.

## اللون العاشق يرسم صورة تاريخية لمصر في مطلع القرن الماضي

ربما ترجع ندرة حضور شخصية التشكيلي في الرواية بالعربية إلى غيابه الفعلي عن الوجدان الشعبي، بحيث لا يتذكره الروائي إلا نادرا، فها هو نجيب محفوظ وقد زخرت رواياته بآلاف الشخصيات، إلا أن الفنان التشكيلي لم يكن من بينها، على الرغم من ولع الروائي بالفن التشكيلي وقدرته على تشكيل صور بديعة بالكلمات، كتلك التي استهل بها روايته "الشحاذ" واستغرق فيها "عمر الحمزاوي" خلال تواجده في عيادة الطبيب النفسي، كذلك غاب المشاهير من التشكيليين عن الرواية العربية في مصر، إلا في حالات نادرة كظهور "محمود مختار" في رواية المنسي قنديل "يوم غائم في البر الغربي"، ثم شخصية "عبدالهادي الوشاحي" في رواية مكاوي سعيد "أن تحبك جيهان"، ولم تهتم رواية بالفن التشكيلي كموضوع إلا مرتين الأولى "عاريات موديلياني" لأحمد الجنايني، والثانية "اللون العاشق" للكاتب المصري "أحمد فضل شبلول"، الصادرة مؤخرا عن دار الآن ناشرون وموزعون الاردنية، وفي روايته يتوقف شبلول عند سيرة التشكيلي "محمود سعيد" ولوحته الشهيرة "بنات بحري"، حيث يقوم الروائي بمغامرة فنية تفضي إلى تحرير بنات اللوحة من أسر إطارها، إلى براح المتن الروائي، والجميلات وصفا وإسما، وهن حلاوتهم، وست الحسن، وجميلة.

### بنات بحري

تبدأ الرواية بمشهد يؤكد على النشأة الأرستقراطية لمحمود سعيد،

فهو جالس في فيلته بجناكليس، ويسهب المشهد في تقصي تفاصيل الأثاث الفخم، يستعيد زيارته الأخيرة لمتحف اللوفر بباريس، ويتذكر تمثال ربات الحسن الثلاث للإيطالي جيمس براديبه، فيقرر أن يرسم ربات الحسن المصريات في لوحة، الفنان الأرستقراطي كان يرسم ناس طبقته مضطرا، وكان يهرب منهم ومن الأسكندرية نفسها، يقول " وأنا بطبيعتي لا أحب هذه الحفلات ولا السهرات، وفي الوقت نفسه لا أستطيع الاعتذار المستمر، لذا أجد السفر بعيدًا عن الإسكندرية – رغم أن الجميع يفدون إليها – هو الحل المثالي دائمًا". لم يكن على وفاق معهم، فحينما سأله أحد الوزراء وهو يرسمه عن سبب عدم رسمه لحفل افتتاح قناة السويس أو الخديوي وضيوفه من الشخصيات الهامة، أجاب الفنان بقوله "أنا لم أفكر في هذا الأمر، لأنني معنيٌّ برسم البورتريهات وبنات البلد والحياة العامة في مصر، مثل حياة الصيادين والفلاحين والناس البسطاء الذين أحبهم، فضلًا عن أصدقائي وأصدقاء والدي وأفراد العائلة". وأضاف مبررا عدم رسمه لحفل افتتاح قناة السويس بأنه لم يعاصر الحدث ولم يشاهده، لكن الوزير طالبه بالتخيل، وأغراه بأن تلك رغبة "ولي النعم" الملك فاروق الذي يريد أن يحتفل بذكرى افتتاح قناة السويس في نوفمبر القادم وتدشين تلك اللوحة الكبيرة. هذا الحديث يكشف عن اختلاف في وجهات النظر بين الفنان وأبناء طبقته ، الفنان كان يزاوج بين رغبته ورغبات ذويه، فيرسم لهم ما يريدون، ويبدع فيما يريد أن يرسمه هو، لذلك يزور منطقة بحري، يتأمل الناس والأماكن، يتذكر: " أخذت أحدّق في وجوه النساء المرتديات الملاءات السوداء المتنوعة، فتلك تجعلها فضفاضة على جسدها، وأخرى

تشدها إلى جسمها فتبين ملامحه واستدارته الخلفية الرائعة. وأخرى لا تهتم إن سقطت عنها ملاءتها بعض الشيء، فيبرز إلى الوجود ما ترتديه تحت الملاءة اللف، أو يظهر جزء نشيط من جسدها الكحولي". هكذا ولدت اللوحة، وبدأ الفنان في البحث عن الموديل، يقول "الاعتماد على موديل واحد يخلق حالة من الجمود والثبات في أسلوبي الفني، أشعر أن الموديل الواحد يسبب لي اضطرابا فنيا يختلط فيه السكّر بالملح، وقد تتحوّل الموديل الواحد إلى عاشقة تبحث عن الزواج بالفنان، مثلما حدث مع حميدة التي وقعت في حبي وأرادت الزواج بي"، في بحثه يتعرف أولا على "حلاوتهم" المطلقة التي يثيره جسدها، فيقول: "لقد نذرت نفسي وألواني وخطوطي وفرشاتي وزوايا رؤيتي لهذا الجسد الذي سأخلق منه أجسادا متنوعة ووجوها معبرة، وإيماءات بارعة، سأجعله يجسد رحلة الجمال المصري ويختصر كل الرسوم والإشارات الموجودة على الأحجار والمسلات الفرعونية".

وهي بدورها تأتي له بست الحسن، اسمها الحقيقي توحيدة ، صعيدية تفاجئه بأنها تعرف بيرم التونسي، وتترنم بأغنية سيد درويش " أنا هويته وانتهيت"، ويصطحبهما الفنان ذات مرة إلى صديقه المخرج مُحَمَّد كريم ليرى إن كانتا تصلحان لأداء بعض الأدوار في أفلامه، وهناك يلتقي بمحمد عبدالوهاب وتوفيق الحكيم، ثم بثالثة البنات وهي جميلة اليهودية التي انفصلت عن زوجها ورفضت أن تهاجر معه إلى فلسطين، وهي أيضا صديقة لليلى مراد.

## زخم اللوحة

هكذا ترسم الرواية بتلقائية وسلاسة صورة حية للمجتمع المصري، خصوصا السكندري منه، في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، فالفنان يخالط الوزراء وهم أبناء طبقته، كما يخالط الأدباء والفنانين بحكم اهتماماته، وميله لرسم نماذج شعبية يدفعه للاختلاط بأولاد البلد من البسطاء، هكذا تلتقط عدسة محمود سعيد صورة بانورامية للمجتمع المصري في ذلك الوقت، تبرع الرواية في تجسيدها بكل ما لها من أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية.

لذلك يتسع المدى الزمني للرواية فلم يتوقف عند سنة **١٩٣٥**، وهي سنة اللوحة، بل يعود إلى ما قبل ذلك بتقصي أحوال وحكايات البنات، وتضيف الرواية رتوشا تثري اللوحة التي ترسمها لمصر في تلك الفترة، فمثلا يعرف الفنان من قاض صديق أن شيكوريل اليهودي الذي قتل في فراشه، قتله سائقه اليوناني بغرض السرقة، ويعرض لآراء وقضايا فنية تهم المبدع، كذلك الحوار الذي دار بينه وبين المخرج مُحَمَّد كريم الذي اتهم الفنان العربي بأنه يتبنى الشكل دون وعي بخطورة المفاهيم التي يحتويها، و سأله: هل المصوّر العربي يمارس فنه بعينيه أم بعين الاستشراق، أي مثل المستشرقين من أمثال دولاكروا في رائعته نساء الجزائر.

ذلك الحوار وغيره يكسب الرواية زخما ثقافيا يزيد من قيمتها الفنية، خصوصا في الفصل الأخير مع اكتمال اللوحة رغم مقتل حلاوتهم، فيعبر عن قلق الفنان على منجزه الإبداعي، بقوله "أريد أن أصل إلى الإشراقات

في اللوحة وإلى كيمياء الألوان وتفاعل الظلال مع الأنوار التي ستساعدني على إنهائها، بالطريقة التي حلمت بها. ولا أريد للوحة أن تنهار بموت أو مقتل حلاوتهم، واختفاء ست الحسن أو عودتها –قسرا– إلى بلدتها، ونزوح جميلة إلى القاهرة".

ويضيف "ولأقبع أنا هنا وحدي في مرسمي منطلقا إلى العالمية بألواني وفرشاتي وخطوطي وظلالي ولمساتي ورؤاي الفنية وتاريخي الكوزموبوليتاني الممتد منذ ما قبل الميلاد وحتى اللحظة التي أكتب فيها الآن".

هكذا تعبر الرواية عن انشغال الفنان بإبداعه، ولوازم ذلك الإبداع فتوضح مثلا أن ليس كل جسد جميل يصلح موديلا للرسام، كما تكشف الكثير من أسرار الإبداع، وتوضح التآلف والتداخل بين الفنون من سينما وشعر ورسم وموسيقى، فكلها تعبر عن رؤى المبدع للعالم.

## الشهقة الأخيرة لأفروديت المصلوبة بين وشمين

يبدو أن قدر قصص الحب عندنا إلا تكتمل إذا اختلفت ديانة الحبيبين، فمساراتها تكون محددة سلفا بحيث يفترقان كل في اتجاه.

الروائي المصري مصطفى البلكي في أحدث رواياته "سيدة الوشم" (القاهرة ٢٠١٩ – دار النسيم) يعرض لواحدة من هذه القصص، وعلى غير العادة تُوج الحب بالزواج بين مسلم (ضياء) ومسيحية (أفروديت) وهي صاحبة الوشم أو سيدته، امتلكا شجاعة مواجهة الرافضين وتمسكا بحقهما في العيش معا، لكن قدرهما ألا يلتقيا إلا لقاء عابرين، فماتت الحبيبة في لحظة عشق لتبدأ الرواية.

في الرواية لم يشأ مصطفى البلكي أن يتعرض للواقع الاجتماعي الضاغط على الشخصيات، والرافض لعلاقات الحب بين مختلفي الدين، فهذا لم يكن موضوعه، هو أراد تقديم رواية عن "الحب"، لذا جعل ضياء الفنان يعتنق الحب كدين واقعي، يجد في أفروديت جنته، لكنه يخرج من جنته مبكرا، فقد ماتت أفروديت من ممارسة الحب، ليجد نفسه متهما بقتلها.

الرواية التي تحكي قصة الحب بين طرفيها، وتصور ارتباطهما بالزواج كانتصار على الواقع وقيوده، تدين الواقع فهو رغم هزيمته في مواجهة العاشقين إلا أنه ينشب مخالبه في قلبيهما، فكان انتصارهما قصير الأجل.

وكثرت في الرواية مفردات الفقد والقتل والموت. وفي ذلك إدانة أو بحسب قول الروائي "حفر تحت الجلد" من أجل تعرية مجتمع لا يقيم وزنا لقيمة الإنسان، ولا يتعامل مع الآخر من منطق الندية ولا كونه معادلا أو مكملا له.

## حوارذاتي

شخصيتا ضياء وأفروديت ( تأمل دلالتي الاسمين) تناوبتا على الحكي، فقد خصص الكاتب لكل منهما أحد جزئي الرواية، لكن البنية السردية عند البلكي لم تكن تبادلا للحوار بين صوتيهما، إذ مثل حديث كل صوت منهما فيضا من الخطاب أحادي الاتجاه، إذ وجه كل منهما حديثه للآخر، مستخدما ضمير المخاطب "أنت" في نوع من المناجاة السردية الحميمة. وهي تختلف – بحسب ما يذهب إليه خيري دومة في كتابه ضمير المخاطب في السرد – عن الحوار بين الصوتين في أن قوة الكلام ومصدره تنتقل من الشخصيات المتحاورة إلى الراوي السارد، وأيضا لأن الكلام يفيض في اتجاه واحد من الراوي المتكلم إلى المخاطب، وفي ذلك تفسير لارتباط " الأنت" باستخدام الفعل المضارع الدال على الحضور، وكذلك ارتباطه بنوع من الشعر الغنائي الذي يعلو فيه صوت المتكلم المغني على صوت المخاطب الحاضر دون قدرة على الرد، كما يفسر أيضا ارتباط هذا الضمير بسلطة المساءلة والاعتراف وغير ذلك من أمور تنبع كلها من قدرته على الفيض في اتجاه واحد دون إمكانية للرد.

وهو ما يعني ايقاف حركة السرد إلى الأمام في الزمن كما يعني قدرا

من التركيز على اللحظة. فالضمير "أنت" يضع الراوي في مواجهة نفسه مستحضرا التذكر والتأمل والاعتراف، كما يتعامل مع ما حدث للأنا وكانه حدث لشخص آخر، فتبدأ الرواية بأفروديت تتبع ضياء في طريقهما إلى قسم الشرطة، يحكي ضياء بحيادية مشيرا إلى ما تواجهه قصة حبهما من حصار، فزوجته أفروديت أم لديها أبناء من زوج راحل، وابنها غير راض عما حدث، يتوجس ضياء من المواجهة المحتملة "فأي أرض ستكونين عليها حينما تجدين ولدك أمامك؟".

يشعر بحاجتها إلى دعمه في تلك اللحظة، يخاطبها متذكرا "اقتربتِ مني، لدرجة الالتصاق" وكأن هذا الالتصاق جعلها جزء منه فعرف ما يجول بخاطرها، وما يحدث بداخلها، لذلك يضيف "وسمحتِ لأذنيك أن تلتقطا حفيف الأقدام على البلاط المؤدي للدرج الممدد أمام بوابة قسم الشرطة"، وهناك وجدا الكاهن الذي يريد استعادتها وانهاء تلك العلاقة، عندئذ يحكي ضياء "شعرتُ بأنك تحتاجين لعيسى، في اللحظة التي انطفأ فيها الأمل بداخلك".

عيسى هو ابنها الذي رسمت صورته، بعد موته، وشما على ذراعها الموشوم أيضا بالصليب، هكذا تجد أفروديت نفسها مصلوبة بين وشمين، أما ابنها الآخر الذي يرجمها فهو نبيل، وقد رشق زجاج شرفتها فيما بعد بحجر أعقبه التهديد "ستموتين يا عاهرة".

هكذا يذبحها ابنها الثاني بنصل لسانه، ويعيد رشقها بالحجارة، فتؤجل منح نفسها لزوجها ضياء حتى تلتئم جراحها، فلما تظن أنها برأت،

تبلغ ضياء الذي انتشى قائلا "الليلة سأكون كذكر النحل، يولد من أجل أداء مهمة واحدة، وبعدها يلفظ أنفاسه".لكنه نجا بينما هي التي لفظت أنفاسها. يجد نفسه متهما بقتلها، الطبيب يبرئه، يكشف للضابط عن ضعف قلبها الذي لم يحتمل، فماتت من ممارسة الحب.

وبعد ثبوت براءته يتجدد الصراع، هذه المرة على الجثة ومن الأحق بدفنها الزوج المسلم أم ابن الزوجة المسيحي، الاثنان في قسم الشرطة كل منهما يؤكد للضابط أحقيته في الجثمان، القانون في صف الزوج، لكن تليفونا يصل للضابط فيخبرهما: سنتكفل بدفنها إذا لم تتفقا. ويتم إيداع الجثة بثلاجة المستشفى إلى أن يفاجئه الضابط باختفائها، ثم تزوره أماني ابنة أفروديت لتخبره بأنها رشت حارس ثلاجة الموتى ليسمح لها برؤية جثمان الأم، ثم غافلته وسرقتها، وأن نبيلا سيدعها له.

### دفتر أفروديت

لم يأخذ ضياء من متعلقات زوجته إلا لوحة زيتية وأيقونة وصورة لها ودفتر مذكراتها، ذلك كل نصيبه من تركتها، وينتهي الجزء الأول بإمساكه للدفتر، أما ما سجلته أفروديت في دفترها فيشكل الجزء الثاني من الرواية، تعترف أنها كانت تكتب وهي مستحضرة ضياء، وكأنها كانت تبوح له وليس لنفسها، تقول" لا أعلم لماذا التقينا يا ضياء ولا أؤمن بالصدف، هناك من يرتب لنا كل شيء لسبب من الأسباب وليس عبثًا"، وحينما تبحث في ذاكرتها عن تفاصيل حياتها، يكون التذكر لأجله، لتحكي له عن حياتها قبله، "حبستُ كل شيء بداخلي، وأنا أعرف أن أشد ما يعانيه المرء

حبسه لحلمه، حيث الوقت وعداوته"، ثم تعترف بما يخص علاقتها بزوجها مدحت "أصبح ما بيننا يدور روتين ممل، لم يتغير حتى دخلتَ حياتي، وفي ليلة الاحتفال بميلاد عيسى، ولد بداخلي حبك"، تعود ثانية لذكرى اللقاء وقد استدعته ليعزف في ذكرى ميلاد عيسى، يومها توقفت أمام كلمة العمر، وتأملت ملابسها، وتغير إحساسها بجسدها، فلما مات مدحت لم تشعر بفقده، كانت توقن أنه جعل من جسدها سجنا للحب، وأن ظهور ضياء في حياتها حرره، وينتهي الدفتر بما دونته عن أول نقطة ابتدأ منها سرد ضياء، يوم ذهابهما إلى قسم الشرطة، هكذا يستدير الروائي بالزمن عائدا إلى نقطة مفصلية، لعلها هي التي أوهنت قلب أفروديت فلم يحتمل حبا ظلت تنتظره طوال حياتها، فلما جاء غادرت هي الحياة، بينما ضياء يوصد الباب ليكتب عليه "كل فقد هو إطلاق عقال شيء آخر".

# الأشباح تظهر في بروكسل

كثيرا ما تهتم الرواية بالبحث في العلاقة بين الذات والآخر، فلا يمكن تصور الذات ( الفرد ) بدون تصور الآخر ( العالم )، والروائي ينظر إلى الآخر من خلال ذاته، أي من خلال تمثله له، وصورة كل من الأنا والآخر، وهي صورة متخيلة مبنية وفقا لمرجعيات ثقافية متنوعة، كانت واضحة سواء في الأعمال التي عالجت العلاقة مع الآخر الغربي في فضائه مثل "عصفور من الشرق" و "الحي اللاتيني" و "موسم الهجرة إلى الشمال"، أو التي تعاملت مع الآخر في فضاء " الأنا" كما في بيضاء يوسف إدريس أو أصوات سليمان فياض، غير أن مسألة الذات والآخر لم تعد بنفس الوضوح الذي كانت عليه مثلا، والحدود بينهما يشوبها التداخل والالتباس أحيانا، فالذات قد تنقسم على نفسها، ليصبح بعضها هو الآخر، كما أن الآخر لم يعد دائما هو الغرب عدوا أو غريما، وبحسب قول جيمس بالدوين " الأنا والآخر مولودان معا"، وهكذا لا تتكون صورتنا للذات بمعزل عن تصورنا للآخر.

## استلاب الذات

الروائي المصري مُحَمَّد بركة يقدم في"أشباح بروكسل"، رواية سيرية أو اوتوبيوجرافيه، تتمحور حول شخصية وحيدة هي شخصية الراوي مكاوي، فلا نرى إلا ما يراه، ويقدم لنا الأحداث والأماكن والشخصيات الأخرى من خلال عدسته هو. والرواية السيرية هي دائما رواية فردية تعتمد على

الحكي والتذكر، يبدأ روايته واصفا النسيم المنعش البارد بأنه هدية السماء و هي ترقب بعين فضولية قافلة صغيرة تسير عبر شريط ترابي ضيق بمحاذاة بحيرة فضية اللون لا حد لفتنتها. هذا من وجهة نظر الراوي مكاوي، الذي يبلغ تأثره بالطبيعة مداه فينعكس على رؤيته لصديقته كارلا " الشقراء التي نحتها بديع السماوات من صلصال الغواية و رشها بعطر اللامبالاة ،فجاء قدها ممشوقاً مثل غصن صنوبر، طرياً مثل أنفاس الصباح". هكذا ومنذ الصفحة الأولى يقر باستلابها لذاته، يقول "قدري أن ألملم وراءها الشظايا المتناثرة".

ويترك لها مهمة الدفاع عنه في مواجهة برناردينو، تقول "هو ليس عربياً، هو مصري ينتمي إلى حضارة كليوباترا التي ركع أمامها قادة روما"، ليرد برناردينو بانفعال " أليست العربية لغته، فهو بحق الجحيم عربي، ثم إنني لم أقل أنه إرهابي أو محتقر للنساء رغم أن البعض قد يرى أنه كمسلم من الشرق الأوسط ربما كان كذلك". كلام برناردينو يعيد رسم الصورة النمطية للعربي المسلم في الغرب، وكارلا كانت معنية فقط بنفي تلك الصورة عن مكاوي وحده، أما هو فالتزم الصمت وكأن الأمر لا يعنيه، أو كأن كارلا نطقت بلسانه حينما رأته مصريا وليس عربيا، هكذا تعبر الرواية مبكرا عن تشظي الذات، المنشغلة بنفسها وبحاضرها فقط، فلم يتذكر عن ماضيه إلا ما يدفعه للخروج، يحكي عن عمله صحفيا في جريدة قومية، "حذروني بشكل مهذب من أن انتقادي للسلطة الجديدة حتى لو كان عبر منابر اعلامية أخرى يضعهم في حرج بالغ حيث أنني محسوب شئت أم أبيت عليهم"، يتم نقله وتخفيض مزاياه، ولما لم ينفع معه العقاب حاولوا

غوايته بنقله إلى بروكسل مديرا لمكتب الجريدة هناك، ويزيدوا في اغرائهم له "هناك زميل يعمل مراسلاً لنا بعقد مؤقت سينتقل من باريس إليك ليكون مساعداً لك . هو يجيد الفرنسية التي يتحدث بها إقليم بروكسل و لديه مصادر مهمة في البرلمان الأوربي و المفوضية الأوربية و سيتولى إعداد معظم الرسائل التي سننشرها باسم مكتب بروكسل. ألم أقل أنه ليس مطلوباً من سيادتك سوى الدلع و الاستجمام ؟"، مكاوي يقبل الرشوة راضيا، ويلتزم بشروط الاتفاق، حتى مع نفسه لم يتذكر ولا مرة أي موقف من مواقفه المعارضة والتي جعلته مستحقا لمثل تلك الرشوة الباهظة، فقط يشير إلى الحر والزحام في وطنه، ويتذكر عرضا طليقته لمرة واحدة، وكأن طلاقه منها كان طلاقا من الوطن كله، بما يسمح له الاستغراق في علاقته بكارلا، التي تنتقل معه إلى بروكسل.

### تدنيس الملاذ

يحكي له المستشار الإعلامي عن تحايل المقيمين العرب على القانون من أجل الحصول على إعانة بطالة، نقرأ: " أنهم طيبون لحد السذاجة، يصدقون سريعاً ما تقول ولا يتوقعون منك أن تكون مخادعاً أو تتلاعب بهم، و هذا ما التقطه أشقاءنا العرب المهاجرون، فعرفوا كيف يطوعون السيستم لصالحهم. برعوا في إخفاء عملهم الحقيقي وتقديم الأوراق التي تثبت حقهم في الإعانة الاجتماعية".

تختار الذات المستلبة من الحكايات والذكريات ما يحفظ توازنها نفسيا، لم يختبر الراوي صدق أو عمومية ما قيل له، وحينما يصحو على

صخب حملة أمنية تلقي القبض على جاره المغربي، يتذكر فقط أنه كان غامضا ومن عينيه الضيقتين تلوح نظرة تجمع بين السخرية والغضب. يقتنع سريعا بأن جاره إرهابي، حتى قبل إدانته، ويوقف السرد ليعد تقريرا عن اللاجئين السوريين، يقدم خلاله معلومات غزيرة عن طرق التهريب وكيفية وصول اللاجئين إلى بروكسل عبر طرق غير شرعية، هكذا يتحول الغرب إلى ملاذ آمن يدنسه الفارون إليه هربا من الفقر أو القمع أو الموت.

المؤامرة

يستغرق مكاوي كثيرا في علاقته بكارلا، ويترك أعمال المكتب إلى منصور مساعده المصري وخديجة سكرتيرته المغربية، يصد خديجة بعنف حينما تحاول غوايته، فيتآمران عليه، تختلس خديجة مفاتيح شقته ويقوم منصور بتركيب كاميرات سرية يوثق بها علاقة مكاوي بكارلا، ويستخدمان الفيديوهات في الإطاحة به ليجد نفسه مطالبا بمغادرة بروكسل، التي كانت له بمثابة الفردوس، لكن الإرهابيين الذين تسببوا في أن تشهد بروكسل للمرة الأولى مظاهرات حاشدة ضد العرب والمسلمين، وكذلك خديجة ومنصور، كانوا بمثابة الأشباح التي طاردته حتى أجبرته على الخروج، ليس إلى الوطن، ولكن إلى التيه كبطل أديب لطه حسين، وإذا كان جنون أديب هو ما حال دون رجوعه كما عاد غيره ممن سافروا إلى فضاء الآخر، إلا أن مكاوي رفض العودة حتى بعدما طردته بروكسل، هرب مع كارلا إلى "كوخ رائع في غابة اسكندنافية بعيدة"، هكذا يرى التيه رائعا، وفي ذلك تأكيد لعمق أزمة ذاته التي تعاني استلابا حضاريا أفقدها هويتها.

## الارتحال بين هاويتين في رواية "جواز سفر"

صاحبت الرواية الإنسان في كل تجلياته، تعكس أحلامه وأساطيره، هزائمه وانكساراته و تجسد اغترابه، وقد عنيت الرواية كثيرا بالشخصية المغتربة ولعل أبرز نماذجها نجدها عند ألبير كامو في "الغريب"، و سارتر في "الغثيان"، ونجدها في روايات عربية شهيرة لعل من أبرزها رواية نجيب محفوظ "السمان والخريف" وبطلها "عيسى الدباغ" القائل: "مع أي عمل سنتخذه سنظل بلا عمل؛ لأننا بلا دور، وهذا سر إحساسنا بالنفي كالزائدة الدودية".

هذا الإحساس بالنفي يلازم شخصيات روائية عربية كثيرة، وفي كافة الأقطار، وربما لدى كل أجيال الروائيين وخصوصا اولئك الذين بدأوا الكتابة مع العقد الأخير من القرن العشرين، ومنهم الروائي المصري "ممدوح عبدالستار".

### جواز سفر

آخر أعمال " ممدوح عبدالستار" صدر في مطلع عام **٢٠١٩** عن دار "ديير للنشر والتوزيع" بالقاهرة، وهو رواية قصيرة بعنوان "جواز سفر" وفيها يتجلى الاغتراب عبر كل العتبات ابتداء من لوحة الغلاف، وهي العتبة الأولى التي تواجه القارىء، حيث تحدد أفق توقعاته ومسار تأويله للنص، و غالبا ما لا يكون للكاتب دور في اختيارها، إلا أنها تعبر عن

قراءة راسمها للنص، وغلاف الرواية قدم لنا شخصا يجر حقيبتي سفر، يرسمه من الخلف حتى يخفي عن القارىء ملامحه، ويعطينا بذلك مدخلا رئيسيا لقراءة العمل فالنص لا يرسم ملامح جسدية مميزة للراوي بقدر ما يجسد ملامحه النفسية كمغترب.

أما عتبة العنوان التي يراها أمبرتو إيكو مفتاحا للتأويل، وتمثيلا لهاجس ما، فتتشكل من كلمتين "جواز سفر" أي الوثيقة التي تتيح لحاملها مغادرة وطنه، وهي هنا تتضمن رمزا يحيل إلى مضمون النص الذي يستهله المؤلف بقول الراوي " نزحتُ إلى المدينة التي تحتضن الأغراب الأبرياء"، تعبيرا عن رحلته الداخلية من القرية إلى المدينة، وينتهي بالإعلان عن مغادرة الوطن نفسه، بقوله " فسحبني صاحبي من يدي، ومضينا في طريقنا معلنين، وشاهرين جواز السفر".

والعتبة الثالثة التي تؤكد على اغتراب الشخصية الروائية هي عتبة العنوان، تلك العتبة التي لا يلتفت إليها النقد كثيرا على الرغم من أهميتها في بعض الحالات، خصوصا حينما يأتي الإهداء كنص مواز، يقيم علاقة مع النص الأصلي كاشفا عن الدلالات المضمرة و المسكوت عنها في ثنايا النص، الاهداء هنا يصوغه الكاتب مباشرة دون أن يتوارى خلف الراوي، فيأتي بمثابة رسالة قصيرة مقصودة من الكاتب إلى القراء، أو إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المُهدى اليهم بصورة خاصة. فيُهدي الكاتب روايته: "إلي كل من غابوا عنا، ومازلنا نحبهم"، ويوقع الاهداء بوصفه "المثقل بأحلام ناقصة"، هكذا يؤكد على الاغتراب و يفسر سببه أيضا حينما

يغترب الكاتب بعدم اثبات اسمه، ويحضر بصفته الدالة على اغترابه.

أما العتبة الرابعة التي تصلنا بالنص فهي عتبة "الاستهلال"، وهي المدخل الذي تبدأ به الرواية، وبحسب النقاد فهي " نقطة ساكنة تقع بين طرفين، الواقع والنص ينطلق منها الكاتب إلى تفصيل رؤيته"، ولا يمكن عزلها عن السرد إذ هي إحدى مكوناته، وقد منح الكاتب الاستهلال للراوي ليقوم بتعريف نفسه للكاتب عبر فقرة وحيدة، يبدأها بذكر اسمه: "اسمي أبو قوطة. لا أدري سبباً لهذه التسمية. سامحه الله والدي. أحب اسمي جداً، رغم ما ألاقيه من سخرية. أسكن في الدور الثاني. الدور الثاني شقتان بعمارة آيلة للسقوط الحُرّ في أي لحظة حسب نزعة الرياح القادمة، وهي بحي شعبي عتيق. أعشق شقتي كثيراً– ولي معها ذكريات"، هكذا يرسم الاستهلال صورة كلية للراوي، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، إذ يحمل اسما مثيرا للسخرية، وهذا الاسم يعد جناية ضمن جنايات ارتكبها الأب تجاهه، لكنه متسامح مع الأب، وسكناه في منزل آيل للسقوط يوحي بما يعاني من عدم استقرار في حياته عامة، وعشقه للشقه وذكرياته معها رغم ذلك، دليل ثان على تسامحه ورضاه أو تعايشه مع أحواله الصعبة، التي تدفعه للارتحال بين هاويتين، فحينما غادر القرية إلى المدينة بحثا عن عمل وفرصة حياة أفضل لم يجدها فاستخرج جواز السفر مرتحلا إلى هاوية ثانية لكن خارج الحدود.

### المحطة والمقهى

ينزح الراوي إلى المدينة، بتأثير مطالبات الأب له بالبحث عن عمل

لأنه أصبح عبئا ثقيلا، "و في تيهه بالمدينة يصبح واحدا من الغرباء "عمامات كثيرة حول الرأس، وصغار يلتصقون بتلابيب آبائهم، وكثيرات يغطيهن السواد،ويحملن القُفف، والمقاطف، والحصير، والصغار يحمل كل منهم صُرّة هدومه".

هكذا لا تفاصيل لأحد ولا سمات مميزة ، يراهم وكأنهم واحد فقط و بلا ملامح، فيتبدد أمله، وكان قد بدأ الحلم قائلا "نزحتُ"نزحتُ إلى المدينة التي تحتضن الأغراب الأبرياء، وتُملّس عليهم بتحنان". لكن المدينة ليست كذلك، فيعاقبها بالتجاهل، ويختزلها فقط في مكانين المحطة والمقهى، وليس ثمة معلم ثالث للمدينة التي لم تحنو عليه.وتصبح المحطة معادلا للتيه وليس الوصول، يقول: "الرعشة تملكتني، عندما أحسستُ بأني مبتور، ولا أحد يدلني على بوابة الخروج". ويضيف "جلستُ– متعباً– وسط المحطة حائراً، سرت داخل المحطة، لا أنوي على شيء. القطارات تروح، والعيال يجيئون. ورائحة الموت في الوجوه".

أما المقهى وقد كان في القرية رمزا للبطالة، فالبعد الوظيفي له يتمثل في قضاء أوقات الفراغ، لذا أوصاه الأب " بأن أترك حياة المقهى، وأبحث عن عمل"، أما في المدينة فيكتسب المقهى دلالة مغايرة مرتبطة بالغواية والسقوط، فها هي ست الدار" ترتدي بنطلوناً من الجينز، وبلوزة شفافة، وقصيرة أيضاً– تضحك، ورنة ضحكتها خبز. ومازال النادل قائماً بخدماتها على الوجه الأكمل، وتعطيه بسخاء".

في القرية كانت فتاة أحلامه، وفي المقهى عاين صورتها الجديدة،

فتوهم أنه ينالها عبر حلم يقظة أفاق منه وقد تبدلت صورتها " ولم أجد لها أي بروز، أو تقاسيم تدل على أنوثتها. دمعت، ورأيتها قد تكسرت في عيني، ولم تعد رنة ضحكتها خبزاً، فالعودة مرة، والرحيل علقم، وأنا ما بين الرحيل والعودة".

## جماليات التشظي في رواية بنات ٦ إبريل

شكلت ثورة يناير ٢٠١١ في مصر منعطفا سياسيا فقد أحدثت بما صاحبها من تغيرات سريعة رفعت من سقف الحلم من ناحية، ثم الاحباطات والخيبات المتلاحقة التي تلتها من ناحية أخرى ردود أفعال كبيرة على كافة مستويات الواقع والإبداع فدفعت الكثيرين للكتابة عنها والبحث في أسبابها، كما دفعت الكثيرين أيضا إلى تغيير وجهة نظرهم للمجتمع وواقعه، وبالتالي تغيرت طريقة تناولهم له وطريقة كتابتهم، وقد تنوعت وتوزعت الآراء حول الثورة خاصة بعد انحسارمدها بفعل نجاح الثورة المضادة، فإذا كان البعض قد انحاز لها وأيدها بشكل مطلق، فإن البعض الآخر قد رفضها أو تشكك في دوافعها، زاعما بأنها كانت محض مؤامرة كونية أتت في إطار الفوضى الخلاقة، وبين هذا وذاك فريق ثالث يفضل الوقوف في المنطقة الرمادية.

ومنذ قيام الثورة والأعمال الأدبية التي تتناولها تتوالي وتتواتر، ومنها رواية "بنات ٦ إبريل"، الصادرة بالقاهرة ٢٠١٩، عن مؤسسة أروقة للدراسات والنشر، وهي الرواية الرابعة لكاتبها "أحمد مُحَّد عبده" وله أيضا عشرة كتب غير روائية، منها "ثورة يناير والبحث عن طريق"، وتبدو رواية "بنات ٦ إبريل" وكأنها طرح بشكل ادبي لمحتواه.

### حكاية السلحفاة

تبدأ الرواية بتتر البرنامج الإذاعي أبلة فضيلة، حيث تحكي صاحبة

برنامج الأطفال الشهير "غنوة وحدوتة" حكاية السلحفاة التي تعيش ثلاثمائة سنة، تتوزع الحكاية وتتشظى، تصير مفتتحا لأغلب فصول الرواية في موازاة رمزية للحكاية الأصلية عن الثورة المغدورة، وفي إسقاط واضح على وضع أنظمة الحكم العربية المؤبدة، فالملك الذي أهدى له صديقه سلحفاة في عيد ميلاده المائة، قضى في حكم بلاده سبعون عامًا، تصل مع ختام الرواية والحدوتة إلى قرن من الزمان، ويومها دخل عليه أولاده، "قالوا له نريد أن نغير الكرسي والخفَّاضة ياجلالة الملك، فهما لم يتغيرا منذ زمن طويل، الكرسى ينخر فيه السوس، والخفاضة يتناثر منها الدود"، يرفض الملك تغيير الكرسي، ويرفع عصاه في وجههم، وبحسب فقرة ختام الرواية "وإذ بخمس سلاحف صغيرة ؛ تقسيمات صدفاتها الرقيقة تشع منها ألوانا فوسفورية مُتلألئة، فُوجئ بها الملك تدخل عليه في مجلسه، يرتبك فتسقط عصاه من بين يديه، راحت الزهرات الخمسة، تبحث عن الحفيد الوحيد الذي لم يمت حتى الآن".

هنا لابد أن يتوقف القارىء عند دلالة الزهرات الخمس، خاصة الفصل الأخير تحدث عن خمس زهرات وُلدن في يوم يوم اندلا ع الشرارة من المحلة في ٦ أبريل ٢٠٠٨، وهل هن بنات ٦ إبريل اللواتي أشار إليهن العنوان أم كان يقصد بنات الحركة المعروفة المشاركات في الثورة ضد الملك، أم أنه يقصدهما معا في إشارة إلى أن الثورة ستتواصل ضد حكم الحفيد وسلاحفه.

ماهينارالهباش، ونسرين الكاشف، وزينب النحيف، ومعهن نيفين بطرس، أربع بنات انتمين لحركة ٦ إبريل يتم القاء القبض عليهن إثر مشاركتهن في مظاهرة، وتكون تلك الواقعة سببا في صداقة الآباء، تقول الرواية "قبل الأزمة التي جمعتهم؛ كان لكل منهم مطبخه الذي يشم فيه رائحة طعامه، لكل منهم ملعقة من معدن يناسب فمه، حتى أنك لتقول متعجبًا: سبحان من جمع التوك توك مع الجيب جراند شروكي والسوزوكي في صالة واحدة"، فهم ينتمون لثلاثة أطياف مختلفة، اللواء السابق حسن الكاشف، والبرلماني السابق أيضا أمين الهباش، وثالثهم شاكر النحيف الآن صاحب كشك، وكان مدرسا سابقا للفلسفة. تقول الرواية " الآباء الثلاثة؛ جاء تعارفهم من تداعيات يوم المظاهرة، في أيام المجاعات الكل يخطف اللقمة من أيدي الكل، لكن في ظروف التهجير نجد الجميع يركبون مركبًا واحدًا، وفي لحظات الزلزال الجميع ينزلون على سلم واحد. راحوا يجتمعون بصفة شبه منتظمة في كُشك شاكر النحيف، وفي التوقيت نفسه تقريبًا، توقيت برنامج غنوة وحدوتة". جمعت الحركة بين بناتهم، كما جمعت بينهم صفة سابق، ربما لتلك الصفة دلالة في انتمائهم للماضي وهو ما انعكس على عدم مشاركتهم في الثورة المطالبة بمستقبل أفضل، فقد آثروا مراقبة ما يحدث عن بعد، مع الحرص على التعليق على الأحداث وتحليلها عبر حوارات طويلة توقف تدفق السرد وتبطيء زمنه المتشظي، والمتردد بين ماضي وحاضر ومستقبل، فقد يرتد إلى ما قبل تأسيس الحركة ثم يتوقف كثيرا عند أحداث الثورة قبل أن يقفز إلى مذابح الثوار من موقعة الجمل

وحتى ستاد بورسعيد، ثم يرتد ثانية إلى ماقبل الثورة ليعود إلى اعتصام رابعة مرورا بالصفقة بين الإخوان والمجلس العسكري، ونتائج الاستفتاء المعروف بغزوة الصناديق وهكذا.

ولا تخفى على القارىء عدة أمور ذات دلالة، منها دلالات أسماء الآباء على موقع كل منهم في النظام السابق فاللواء "كاشف" بحكم أن موقعه يتيح له الحصول على معلومات عبر ما يرفع إليه من تقارير، والبرلماني "هباش" أي فاسد، بينما مدرس الفلسفة الذي هجر المدرسة ليفتتح كشكا، فهو فقير لا يجد ما يسد جوعه لذا فاسمه "النحيف"، وتباين المواقع هذا يؤدي إلى تباين المواقف من الثورة، فلا يؤيدها إلا النحيف، ومن الدلالات أيضا عدم اتساع دائرة الصداقة الناشئة بين الآباء لتشمل والد نيفين بطرس رابعة الناشطات، وهو ما يشير من طرف خفي إلى ماض طائفي قامت الثورة ضده.

تقف رواية "بنات٦ إبريل" عند ثورة يناير، مسلطة الضوء على أسبابها وأسباب عدم نجاحها، ويصوغ الكاتب أحداثها معتمدا على جماليات التشظي والتفكك، فمشاهدها المتناثرة، لا تجري وفق زمن خطي يمتد إلى الأمام، بل يتقطع فيتقدم إلى الأمام أو يرتد إلى الخلف، وقد يوقفه حوار طويل بين الآباء الثلاثة، والأحداث كلها رغم ارتباطها بالثورة إلا أنها مفككة غير مترابطة وتنتفي منها علاقات السببية، لتحل محلها جماليات التجاور والتزامن والتوازي، وقد استخدمت الرواية أكثر من تقنيةفنية، منها "الفلاش باك"، والمونولوج الداخلي، كما استخدمت تقنية الشهادات

لبعض الأصوات المؤثرة في الرواية، بما يتفق مع أدوارهم فيها، والتناص مع ما يناسب المواقف الدرامية، ببعض ما جاء في كتاب "العقد الاجتماعي" لجان جاك روسو، على لسان شاكر النحيف المدرس السابق للفلسفة.

كما اعتمدت الرواية على راوي عليم طاغ الحضور، حتى حينما يتنازل عن سلطته لأحد الأصوات تحت مسمى "شهادة"، تجيء الشهادات تحليلات، أو اعترافات تؤكد مزاعم الراوي العليم، والكل يبدو كصدى لصوت الراو العليم المؤمن بنظرية المؤامرة، والرافض للثوار ولمبارك وتصبح الشهادات سواء كانت لبائعة الشاي بالميدان أو لناشطات الحركة مجرد أصداء لصوته، الذي يسعى للإيهام بالواقعية فيشير إلى أسماء لشخصيات حقيقية مثل جاريد كوهين هو مدير الأفكار بشركة جوجل، ويقول إعلام الثورة المضادة أنه القائد الحقيقي لما حدث في يناير، ومثل إيان هيرسي عليّ، الناشطة الهولندية من أصل صومالي، التي تزعمت مجموعة من البنات، صنعن حركة شبيهة بحركة ٦ أبريل.

وهكذا تكشف الرواية من خلال بنيتها السردية المتشظية عن العلاقات الخفية بين الظواهر التي قد تبدو متآلفة أو متنافرة، فتتيح للقارىء رؤية جديدة لواقعه المفعم بالعجز والخواء والتشظي كتجربة يومية تؤكد تمزق الفرد وتشتت المجتمع.

## ورقة أخيرة تتقصى أسباب ما جرى..

(١)

أفلح المصريون بعد ثمانية عشر يومًا من انطلاق شرارة ثورتهم في الإطاحة برئيس بدا وكأنه سيمكث في كرسي الحكم إلى يوم القيامة، لكنهم وهم في سكرة فرحتهم بالنصر الذي بدأ سريعًا – وإن كان فادح الثمن – استناموا فغفلوا عن الطبيعة الأخطبوطية لنظام المخلوع، خلخلوا جذور النظام دون أن ينزعوها من أرضهم فراحت مع الأيام تستعيد عافيتها وتوغلها، لتعود مشاعر الإحباط والاحتقان واللا طمأنينة تتنازع نفوس المصريين، ولتستمر حالة عدم الاستقرار رغم الهدوء – المراوغ – على السطح.

تمكن الضباب من سد الأفق أمامنا وبدا وكأننا جميعًا لسنا على يقين من شيء، ربما لذلك صمت الروائي" وائل وجدي " طويلاً، ففصلت سنوات خمس بين روايتيه: الثالثة" سبعة أيام فقط– ٢٠١٠ "والرابعة " ورقة أخيرة – ٢٠١٥ ". وفيها يحاول الروائي تلمس الأسباب والبحث عن جواب لسؤال غير عسير: لماذا ثار المصريون على الرئيس الأبدي؟

لذا أرجح أن الورقة الأخيرة هي ورقة ٢٤ يناير ٢٠١١ في التقويم أو رزنامة النظام الذي رحل لكنه لم يبد بعد. فاليوم التالي من نفس التقويم، ورغم كل ما حاق بنا من إخفاقات سيظل حدا فاصلا بين حالين عاشهما المصريون.

**تعدد الأصوات**

يعود وائل وجدي لتقنية تعدد الأصوات التي سبق أن استخدمها في رواية: "أنت أم طيف آخر"، وهذه التقنية تتميز بأفقها الموضوعي الذي يتيح لكل الشخصيات، أن تتحدث بأصواتها الخاصة على نحو يتيح للقارئ أن يتعرف على وجهات النظر المختلفة حول الحدث الواحد، بدلاً من معرفته من وجهة نظر واحدة أو زاوية واحدة. فالحقيقة لا يمكن اختزالها في بعد واحد، بل تتميز بنسبيتها.

وهنا كان الروائي أكثر توفيقا، ففي "أنت أم طيف آخر" بدت الأصوات، وكأنها أصداء لصوت واحد، وأرى أن دافع لكتابتها لم يكن تقديم شخصيات متناقضة بل الهدف هو عبور المسافة بين صاحب الحلم البريء والآخر فاقد الملامح مجهض الحلم. بينما في "ورقة أخيرة"، يحاول أن يتقصى أسباب ما جرى، لذا فهو يختبئ خلف شخصياته، لكن يتنازل الراوي عن دوره لثلاثة شخصيات هم: خيري، سعيد، سلمى؛ حيث يتناوبون تقديم شهاداتهم عن واقع مهترىء أفسده نظام آيل للسقوط. ويلاحظ القارئ، أن الأصوات تآلفت في رصدها – من زوايا مختلفة– لمظاهر تهرؤ النظام وفساده، وبالتالي تحولت مواقف الشخصيات الثلاثة من الموقف السلبي الغير مبالي بما يحدث حوله إلى المشاركة في التظاهرات الداعية لسقوط النظام.

وقد ألقى الواقع السيئ بظلاله على الشخصيات، فانزوت وفقدت التواصل فيما بينها، وبالرغم من اعتماد الرواية على تعدد الأصوات

واهتمام هذه التقنية بالحوار إلا أن الحوار في الرواية كان نادرا، وأغلبه لم يكن نتيجة تواصل مباشر بين الشخصيات بل كان يتم عبر الهاتف المحمول.

ويجد القارئ امتدادات لهذه الشخصيات في رواية " أنت أم طيف آخر"، فنائل الصبي يكاد أن يكون هو نفسه خيري الشاب في " ورقة أخيرة"، بنفس ملامحه النفسية واهتماماته، ونظرًا لتغير العمر والمكان، فإنه يرصد المدينة بتضاريسها، ويستخدم الانترنت والهاتف المحمول، وهو الذي اهتم برصد مفردات البيئة الريفية في صباه الباكر. وأماني في الرواية السابقة تكاد تكون هي نفسها سلمى هنا، وكذلك الخال ضياء عالم الآثار – هو أحد أصوات الرواية السابقة – يظهر هنا بنفس الاسم والعمل، لكن من خلال حديث خيري عنه، وهو يتعرض للاختطاف من عصابة تساومه على حريته وسلامته مقابل ما توصل إليه من اكتشاف.

والرواية بذلك تكشف عن أحد أسباب أزمة خيري، فالخال بالنسبة له بمثابة الأب، كما تكشف عن إحدى أزمات الواقع، فالعلماء لا يجدون تقديرًا ولا حماية.

* * *

عندما تتعدد الأصوات يتنازل الروائي لغيره من الشخصيات عن الكلام – بما يتناسب مع تكوينها النفسي والاجتماعي والثقافي– داخل النص، فإن السرد يتحرر من الهيمنة الأحادية، وتتعدد فيه الرؤى بما يسمح بتعدد القراءات والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزز

فنيتها، وأوجه الجمال والمتعة فيها، كما هو الأمر الذي فعله الروائي وائل وجدي في روايته: ورقة أخيرة، فبدلاً من السرد بضمير الأنا، كما فعل في روايتيه: ساقي اليمنى وسبعة أيام فقط، يكلف ثلاثة شخصيات بمهام الراوي، والشخصيات الثلاثة رغم تجانسها إلا أنها مختلفة، إذ امتلك كل منها صوتا منفردا، فكان بوحها خاصا بها، دالاً عليها، ولم تكن أصواتهم أصداء لصوت واحد، كما لاحظت على رواية: أنت أم طيف آخر. ورغم أن الرواة هم خيري وحبيبته سلمى وصديق طفولته سعيد إلا أن هذه العلاقات كانت شبه معطلة، فقد قاموا بالبوح متصدين لدور الراوي بعدما شاب هذه العلاقات فتور متأثرة بواقع سيء- رصدت الرواية بعده السياسي – وأدى تشظي العلاقات الإنسانية وتشرذمها في الواقع، وفي الرواية إلى تقوقع الشخصيات داخل ذواتها، وقد انعكس ذلك فنيًا على الرواية، فرأينا الحوار مقتضبًا، وغالبًا ما يكون من خلال الهاتف المحمول، وسمعنا الأصوات تتكلم، فلا تصف بل تشكو أو تستسلم لنجواها في مونولوجات داخلية – قصيرة – بامتداد فصول الرواية التي ندر فيها الوصف، هو نمط من أنماط السرد إلا "أن السرد حركة، بينما الوصف سكون، فالسرد مرتبط بالحدث ومرتبط بالزمن، بينما الوصف هو تأطير الحدث في لحظة زمانية ومكانية ساكنة، والسرد يتوقف عند البدء بالوصف"، ولم يشأ الكاتب أن يوقف السرد فأوقف الوصف كما حد من تدفق الحوار لصالح المونولوج، وهو حوار داخلي أو كلام غير منطوق يكشف عن أفكار الشخصية ومشاعرها الداخلية". وهو يختلف عن الحوار العادي" لأن الشخصية التي تناجي نفسها تأخذ دور المتكلم والمستمع.

فهو إذن تعبير فني مناسب لشخصيات مأزومة. والصوت المهيمن والأكثر حضورًا في الرواية هو صوت خيري، المهموم لاختفاء خاله ضياء، وقد كان له عوضًا عن الأب الميت، فيترك نفسه نهبًا للقلق على مصير الخال أو لاستعادة ذكريات علاقتهما، يقول عنه:"إنه صديقي ومكمن سري"، وتتفاقم أزمته بالغياب القسري لصديقه سعيد ثم فتور علاقته بسلمى، لذا يشكو:"دوائر الحيرة أدور في رحاها" ويصرح:" أنا بحاجة إلى أن أفضفض بما في قلبي". أما سلمى فأزمتها امتداد لأزمة خيري وانعكاس لها، لذا تبدأ بوحها في كل مرة بالحديث عن خيري، فبوحها الأول في الرواية:" أشعر بخيبة وحسرة، خيري المحلق في فضاء الحيوية، يتحول فجأة إلى كهل، استغراقه اختفاء خاله عن كل شيء"، وحينما تعاود الظهور في خامس فصول الراية تختتم مونولوجها الداخلي بلوم نفسها: " ما الذي جعلني أتحدث مع خيري بهذا الفتور؟" ثم يتسلل الشك في نفسها فلم تعد متأكدة من حقيقة مشاعرها تجاه خيري، وتظهر لثالث مرة في الفصل الثالث متسائلة:" لماذا يخايلني وجه خيري متجهمًا؟" بينما تفتتح المونولوج الأخير لها بالتعبير عن حيرتها:" أستغرب قلبي وأحواله، في لحظة أشعر أنني لا أستطيع تخيل الحياة بدون خيري، وفي أحايين أخرى أشعر بفتور مشاعري وبرودتها". أما سعيد الذي وجد نفسه وسط طلاب متظاهرين فشاركهم فيبدأ بالتعبير عن آثار الغاز المسيل للدموع، وتستغرقه تماما تفاصيل التحقيق معه، ومعاناته حتى تم إخلاء سبيله.

"الرواية شخصية" هكذا يقول بعض النقاد، باعتبار أن الشخصية الروائية هي وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وهي ـ بحسب شكري عزيز الماضي ـ "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، وخصوصا رواية الأصوات التي يقوم بنائها على تعدد وجهات النظر للشخصيات المختلفة. وقد تنازل الروائي عن دوره كسارد لثلاثة شخصيات تناوبت السرد فيما بينها ، وإن منح الروائي شخصية خيري المساحة الأكبر، إذ أسند له مهمة السارد خمس مرات شغل خلالها خمس وأربعين صفحة من أصل ست وسبعون صفحة شكلت متن الرواية. في مقابل أربعة مرات لكل من سلمى وسعيد شغلا خلالها معا واحد وثلاثون صفحة.

لكن هذا لا يعني أن شخصيتي "سعيد وسلمى" كانتا ظلين لشخصية خيري، بل كانتا – ورغم عدم تناقضهما مع الشخصية المحورية – وهكذا تكون شخصية خيري هي الشخصية المحورية في الرواية، وليست الشخصية البطل، فالروايات الحديثة – عموما– تهمل فكرة البطل، "وتهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي، وتصوير الوعي الإنساني، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة" وهذا ما فعله

" وائل وجدي" مع شخصياته، فالرواية تبدأ بخيري المعبر عن حزنه لاختفاء خاله، يقول " شعور باليتم يملؤني" وعن حبه لسلمى، ونعرف عنه أنه يمارس رياضة السباحة ويحضر حفلات مُحَّد منير، يقول لسلمى: "أنا في صومعتي، لا أتابع أي شيء"، لكن الشخصية تبدأ فى التنامي باختطاف خاله، وبمشاهدة خيري للتظاهرات في الجامعة، " تأخذني المظاهرات بعيدا عن همومي، يستغرقني مشهد سعيد _ صديق الطفولة _ محمولا على الأعناق"، يعرف أن سعيد مثله يهتم بالرياضة وليس بالسياسة، يعرف أن سعيدا أصيب في المظاهرة ونقل إلى المستشفى وقبض عليه من هناك، سعيد يقول في التحقيقات " الحقيقة وجدت نفسي وسط الطلاب، الحماس أخذني، ورددت ما كانوا يرددون من هتافات" وفى موضع آخر يضيف " أنا لا أهتم بالسياسة على الإطلاق، لكن الفساد استشرى في كل مؤسسات الدولة".

يبقى سعيد غائبا بينما خيري وسلمى يستغرقان في تصفح المواقع الإلكترونية بحثا عن أخبار حقيقية بعدما فطنا لزيف ما يقدمه الإعلام الرسمي، يدركان أن " التعبير عن الرأي أصبح محرما" وأن الأضواء مسلطة على نجل الرئيس"، يوحد الفضاء الإلكتروني من فرقتهم مشاغل الحياة، سلمى تبلغ خيري بقرارها " عزمت على نزول ميدان التحرير يوم الثلاثاء"، ليتم تمزيق الورقة الأخيرة في تقويم نظام فاسد رغم تشبث النظام بالبقاء وهكذا تنتهي رواية ورقة أخيرة " تحاول عربات الأمن المركزي بدفعات الماء المضغوط أن توقف السيل المنهمر ( .... ) لكننا لم نتراجع عن هدفنا، نتزايد تشبثا، يبهرني صبى صغير كتفه يلاصق كوع يدي اليمنى، أتأمله وهو

يردد ما نقول بحماس، أحمله على كتفي، أتقدم به الصفوف...".

وهكذا، وبلقطة الصبي الصغير الثائر تنتصر الرواية للمستقبل وتشيع نظامًا استنفد فرصته الأخيرة وتمزقت ورقته الأخيرة. ولعل تمسك الروية بالأمل هو ما دفعها لجعل مصير ضياء عالم الآثار مفتوحًا، فهو لم يعد، ولم تصرح الرواية بموته مؤجلة تقرير مصيره لما بعد الورقة الأخيرة فلعل التقويم الجديد يحمل أخبارًا طيبة.

## السرد السينمائي والمقاومة في رواية ساقي اليمنى

أخلص وائل وجدي ؛ لفن القصة القصيرة ؛ فأصدر في عقدين خمس مجموعات قصصية ؛ أكدت تمرسه بهذا الفن.

وقد أوضحت أقاصيصه أهم سمات مشروعه الإبداعي؛ فهو يميل غالبا لكتابة القصة القصيرة جدا، ونصوصه إضافة إلى كثافتها ورهافتها يمكن تسميتها بالنصوص الإيحائية؛ فهي نصوص توحي أكثر مما تصرح، ولا تسلم نفسها للقاريء ، ولا تكشف لها عن معانيها بسهولة؛ بل تخفي خلف مفرداتها وصيغها دلالات أخرى كثيرة ؛ يترك الكاتب للقاريء استشفافها.

وقد فاجأنا وائل وجدي بمغامرته الفنية "ساقي اليمنى" ؛ وهي رواية قصيرة ذات فصل وحيد طويل، ينقسم إلى عدد كبير من المواقف أو الوحدات السردية الصغيرة، يكاد الكثير منها أن يكون أقاصيصًا كتلك التي برع في كتابتها .

ورواية "ساقي اليمنى" رواية قصيرة يقل متنها عن السبعين صفحة، أفادت من امتداد التجربة واختلاط الزمان الروائي ما بين ماضي وحاضر ومستقبل، فالراوي يتعرض لتجربته الأليمة مع الورم الذي هاجم ساقه. ولم يسترسل الكاتب في رصد التفاصيل بل لجأ للمونتاج الزماني والمكاني، فانتقى من ركام التفاصيل ما يخدم روايته. وهي في ذلك تختلف عن

روايتين معاصرتين لها، واعتمدتا على تجربة مشابهه وهما : يوميات امرأة مشعة لنعمات البحيري ، وطقوس الاحتضار لخالد السروجي .

ففي رواية يوميات "امرأة مشعة " ، اعتمد بناءها الروائي على شكل اليوميات، وهذا الشكل أتاح للكاتبة فرصة للبوح والشكوى؛ إضافة إلى تأمل تفاصيل حياتها، قبل أن يهاجم المرض العضال جسدها المنهك. وتكاد الرواية تجزم بأن الورم كان نتيجة منطقية، لمقدمات كثيرة لا تؤدي إلا إلى كارثة.

ورغم مناسبة شكل اليوميات للبوح والتأمل إلا أن الأمور أفلتت أحيانًا من يد الكاتبة ؛ فوقعت في التكرار أو ذكر أراء خاصة في الحياة والمجتمع؛ ربما لم تحتاجها الرواية ، مما أضعف البناء الروائي ، وأصابه في بعض المناطق بالترهل.

وفي "طقوس الاحتضار" تحدث الروائي عن إصابة والدته بالسرطان، ويتابع تفاصيل رحلتها مع المرض وحتى الموت. موردًا تفاصيل كثيرة قربت الرواية في أكثر من موضع من التسجيلية المباشرة . وربما إدراك خالد السروجي لذلك؛ هو ما دفعه لمحاولة إكساب الرواية أبعادًا رمزية تنفي عنها شبة التسجيلية. فعمد إلى الموازاة بين السرطان كمرض يدمر مظاهر الحياة في الأجساد التي تبتلى به ، وبين الفساد كسرطان آخر ينهش جسد الأمة .

أما في ساقي اليمنى فجاء النص قصيرًا مقتصدًا بلا ترهل، والرواية

تنتمي شكلاً إلى السرد السينمائي وموضوعًا إلى أدب المقاومة .

**السرد السينمائي**

" أجلس على حافة السرير... أتابع خيوط الصبح ، تنسل من نافذة حجرتي... يهل صبح جديد ... اردد : يا رب" .

هكذا تبدأ الرواية بفقرة محددة للزمان والمكان والإضاءة، وتقتنص الشخصية الرئيسية في لحظة وحدته على سرير المرض. بعدها تتوالى اللقطات مؤكدة امتلاك الكاتب لحاسة سينمائية حادة ؛ حيث يكتب مقاطع تصويرية تتراوح قربًا وبعدًا بانتظام، وتتميز بحركية سلسلة، وترصد الشخصية من الخارج، ويختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، وكل ذلك من شروط الأسلوب السينمائي.

تبدأ أحداث الرواية ؛ بالشخصية الرئيسية وحيدة؛ على حافة سرير المرض؛ بعدها وعبر فلاش باك طويل نرى الإصابات المتتابعة ؛ لساق الراوي. فجأة يتوقف الفلاش باك، ويقول الراوي: " لم يكن يستطيع أن يلاحقني أحد من الأصدقاء في خطواتي؛ حتى لو كان أخف وزنا" .

هكذا تقدم الرواية الماضي بصيغة الحاضر، وأيضا يقول الراوي: "يحزنني طول المدة التي أستغرقها في المشي ببطء خطواتي. أتذكر خطواتي السريعة السابقة، والوقت القصير للوصول إلى العمل". هكذا تقيم الرواية مفارقة دالة على حاضر الشخصية الرئيسية، بحيث تجسد لنا مدى معاناتها .

لذلك لم تهتم الرواية بالمكان اهتمامًا كبيرًا ، فالراوي كان مشغولاً بمرضه فانكفأ على نفسه مجترا آلامه، ولم يخرج خارج إطار ذاته إلا قليلاً. لذا لم يولي عنصر المكان الاهتمام الكبير الذي يلقاه في الرواية الحديثة. وربما لنفس السبب لم يقترب النص من شخصيات أخرى إلا بقدر اقترابها من الراوي، وبقدر حاجته إليها سواء للحديث عن الألم أو لاستدعاء الأمل .

أما ختام الرواية فجاء كمنولوج ذو لغة شعرية مكثفة، قد لا تستطيع عدسة الكاميرا ترجمتها، حيث يقول الراوي لنفسه : " تصحو من غفوتك الطويلة. ترنو إلى أيامك، وها أنت تحفر في تاريخك أربعين عامًا، وبضع أوراق ذابلة"

**المقاومة**

يرتبط مفهوم أدب المقاومة بالحرب والثورة على المحتل؛ في حين أن مفهوم المقاومة أوسع من ذلك كثيرًا، بحيث يشمل كافة مناح الحياة؛ لذا أزعم أن ساقي اليمنى، تنتمي إلى أدب المقاومة؛ فالراوي لا يستسلم للمرض بل يقاومه بالحب والكتابة. تبدأ الرواية؛ باجترار الراوي لألامه، لكنه فجأة يتذكر وسيلة للمقاومة: "أجد سعادتي في قراءة أوراقي. أتأملها. أعيد صياغة القصص حتى أرضي". بعد ذلك تتابع مراحل الألم والعلاج وفجأة يرن المحمول، تتحدث الحبيبة. يتساءل الراوي: " أمازلت تحبني؟". لا تخبرنا الرواية عن سبب البعاد؛ فليس ثمة ذكريات ولا حديث عن ماضي الحبيبة؛ إنما تضعنا الرواية في مواجهة حديث الحبيبين؛ عبر التليفون. بعدها

وعبر مشاهد عدة نطالع الحاضر المأزوم لعلاقة الحب التي لم تزل قادرة على بث الأمل في نفس الراوي على الرغم مما تشهده من تأزم .

لذا تخبرنا الرواية ، بحديث تليفوني بين الحبيبين، قبل تلقي الراوي لجرعة العلاج الكيماوي؛ فكأنها تعده نفسيا لتحمل الألام. وفي المساء، تحادثه الحبيبة؛ فيشعر أن الألم يخف.

هكذا يتضافر العشقان في دعم مقاومة المرض الفاتك، لكن حينما يتأهب للقاء أسرة الحبيبة يغزوه الخوف، نعرف حينئذ سبب البعاد، ونترقب بعادًا آخر. فالراوي يري في حديث الأم تشددًا وعدم ثقة؛ فتصبح الأم عونًا للمرض." حديث والدتها جعل الدم يفور في رأسي الصداع انتشر في رأسي، ولم أعد أستطيع النوم".

تنتقل الرواية بعد ذلك إلى مراحل أخرى من العلاج ؛ حيث المنشط الخطي، وتخطيط الأشعة، وأشياء أخرى. وعندما تبدأ الحالة في التحسن، تتسع العدسة فلا يرى الراوي نفسه فقط، ولا يفرح بقرب شفائه، بل يأسى للمرضى الآخرين؛ خاصة الأطفال منهم. لذا يأتي خبر صدور كتابه، ينعش بداخله الرغبة في المقاومة؛ لتستمر الحياة.

وبعد إن رواية غبار الوجع ، شكلت رافدًا إبداعيًا هامًا أثرى التجربة السردية لوائل وجدي ، التي تأسست بمجموعاته القصصية الخمس ؛ وهاهي تشهد أفقًا جديدًا يعد بالكثير .

## الفهرس